ثروت عكاشه

الفن الهندي

دار الشروق

ثـــروت عكـــاشه



وُلدَ بالقاهرة عامَ ١٩٢١. وتَخرَّج في الكليَّة الحربيَّة عامَ ١٩٣٩، ثمّ في كلِّيَّة أركان الحرب عامَ ١٩٤٨. فاز بجائزة «فاروق الأول العسكرية» الأولى في مسابقة القوات المسلّحة للبحوث والدراسات العسكرية عام ١٩٥١. حصل على دبلوم الصِّحافة من كلِّيَّة الآداب جامعة فؤاد الأوَّل (القاهرة) عام ١٩٥١، ونالَ درجةَ الدُّكتوراه في الأدب من جامعة السُّوربون بباريس (١٩٦٠). وشاركَ في حرب فلَسْطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليه (١٩٥٢).

عُيِّنَ رئيسًا لتحرير مَجلَّة التَّحرير (٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثمّ مُلحَقًا عسكريًا بالسِّفارة المصريَّة ببرن ثمّ باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثمّ سفيرًا لمصرَ في روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثمّ وزيرًا للثَّقافة (٥٨ ـ ١٩٦٢)، وشغَلَ مَنْصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهليّ المصريّ (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثمّ مَنْصبَ نائب رئيس الوزراء ووزير الثَّقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثمّ عُيِّنَ مُساعدًا لرئيس الجمهوريَّة للشئون الثَّقافيَّة (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعَملَ أستاذًا زائرًا بالكوليج ده فرانس بباريس لمادّة تاريخ الفنّ (١٩٧٣)، وانتُخبَ زميلاً مُراسلاً بالأكاديميَّة البريطانيَّة الملكيَّة (١٩٧٥)، كما انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية (من ١٩٦٥-٢٠٠٣).

انُتخب عُضوًا بالمجلس التَّنفيذيّ لمُنظَّمة اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عَملَ نائبًا لرئيس اللَّجنة الدَّوليَّة لإنقاذ ڤينيسيا وآثارها (٦٩ ـ ١٩٧٨). انُتخب رئيسًا للَّجنة الثَّقافيَّة الاستشاريَّة لمعهد العالم العربي بباريس (١٩٩٠ ـ ١٩٩٣). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية (١٩٩٥). فاز بجائزة الدولة التقديرية عن الفنون عام ١٩٨٨. وانتخب عضوًا بالمجمع العلمي المصري عام ١٩٩٧. فاز بجائزة مبارك للفنون عام ٢٠٠٢.

ومن بين الأوسمة والميداليات التي نالها وسام اللچيون دونير (وسام جوقة الشرف الفرنسي) بدرجة كوماندور (١٩٦٨)، ووسام الفنون والآداب الفرنسي بدرجة كوماندور (١٩٦٥)، والميدالية الفضية لليونسكو تتويجا لجهوده في إنقاذ معبدي أبو سمبل وآثار النوبة (١٩٦٨)، والميدالية الذهبية لليونسكو لجهوده في إنقاذ معابد فيله وآثار النوبة (١٩٧٠)، والميدالية الفضية التذكارية لليونسكو عام ٢٠٠١ تكريما له بمناسبة مرور ٣٠ سنة على حملة إنقاذ آثار النوبة (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠).

موقع المؤلف على الإنترنت
213.42.123.197/Tharwat/book/file.html.

هذا الكتاب

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشه في هذه الموسوعة التي صدر منها ثمانية وعشرون جزءًا في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة بادئا بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم مختتما بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت حتى طراز الروكوكو: الفن المصري والفن العراقي والفن الفارسي القديم والفن الإغريقي والفن الروماني، والتصوير الإسلامي العربي والفارسي والتركي والمغولي والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية والفن البيزنطي وفنون العصور الوسطى وفنون عصر النهضة (الرينسانس والباروك والروكوكو)، والزمن ونسيج النغم. تضم هذا كله أجزاء تجمع إلى الأحاديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها وتطورها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والموسيقى. وجميع ما في هذه الموسوعة من لوحات مصوّرة لم يكتف صاحب هذه الدراسة بما كُتب عنها، مُصْدرا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبرًا عمّا عبّروا، لكنه عنّى نفسه فزار معظم المتاحف والمعارض والمعابد والمساجد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا يقوده إلى تلك الزيارات حرصٌ منه على أن يسجّل عن رؤية فيكون صاحب رأي كما كان من سبقوه أصحاب رأي، قد يختلف معهم وقد يتفق. نقرأ هذا العرض الملحمي الموضوعي الأمين في عبارة طليّة مشوّقة تُطالعنا بين فقراتها لوحات مصوّرة تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانا وافيا. وثمة زاد من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد صاحب هذه الموسوعة في النحت والتصوير والنقش والزخرفة والعمارة والموسيقى والدراما، كما حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان على أن يصل بسهولة أسلوبه الجزل إلى جمهرة القراء بكل فصائلها. والموسوعة هذه إنما هي إنجاز ضخم اتسعت له سنوات طويلة، بدأ صاحبها في إعداده منذ عام ١٩٦٣ ليُضيفه إلى إنجازاته الثقافية السابقة - وما أكثرها - والتي احتفت بها مختلف الدوائر الحضارية والثقافية في الداخل والخارج على السواء.

وهذا الكتاب "فنون الهند" هو الجزء الأول من سلسلة "فنون الشرق الأقصى" الهند والصين واليابان، كما هو الجزء الثلاثون من موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى. يطلّ به صاحب هذه الدراسة على عقائد الهند الدينية وأربابها كما يطوّف بملاحمها الكبرى الخالدة، ثم يتناول فنون النحت والعمارة الهندية عبر عهود الأسرات الحاكمة، وينتقل إلى فن التصوير الهندوكي ومدرسة التصوير المغولي، مع إطلالة على العمارة المغولية في الهند وبصفة خاصة مقام تاج محل، مُختتما هذه الدراسة بفنون الدراما والرقص والموسيقى والأدب الهندية.

الناشر



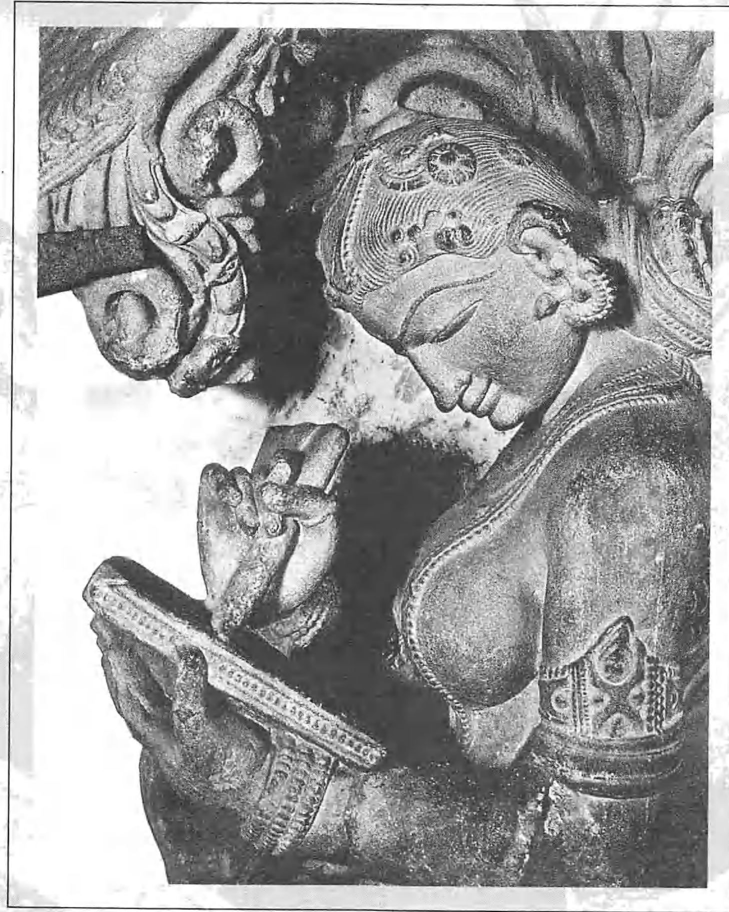
دار الشروق



موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون الشرق الأقصى ١

الفن الهندي



ثروت عكاشه



إهـــداء

إلى ملاكي الحارس، فيْض البِرِّ الحاني.

إلى مَنْ خففَّتْ عنّي لوْعة فراقِ شريكة عُمري.

نَبَتَتْ بِذرةً صالحةً في أحضان الحنان، فأثمرتْ بَذْلاً بلا حدود.

ونَهلَتْ من مَعين إنكار الذات، ما جعل عطاءَها بلْسمَا.

إلى ابنتي الغالية **نورا** أُهدي هذا الكتاب.

د. ثروت عكاشه

الموقع على الإنترنت:

213.420.1123.197/Tharwat/book/file.ht

موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون الشرق الأقصى
الفن الهندي

الإخراج الفني: مجدى عز الدين

الطبعـــة الأولى : ٢٠٠٥م

رقم الإيداع : ٩٦١١ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولي: 977-09-0946-7

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ ٢٠٢+   فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ ٢٠٢+
البريد الإلكتروني: email: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

شـــكر

ليس ثمة إنجاز يأخذ مكانه الباقي في الوجود دون عون الكثيرين . لذلك يُسعدني أن أُزجي شكري العميق إلى الأستاذ المهندس **إبراهيم المعلم** رئيس مجلس إدارة دار الشروق على ترحيبه بإصدار «ثلاثية فنون الشرق الأقصى» بأجزائها الثلاثة ، الهند والصين واليابان . كما أشيد بعناية الأستاذ **أحمد الزيادى** مدير عام النشر بدار الشروق على تحمّسه وكريم عنايته بهذا الكتاب في مراحل إنتاجه كافة حتى رأى النور .

ولا يغيب عن ذاكرتي قط العون المستفيض الذي كنت ألقاه دوما من الصديق الأديب **شفيق شماس** صاحب ومدير مجلة Aujourd'hui l'Egypte منذ أن شرعتُ في إصدار ثلاثية فنون عصر النهضة حتى هذه الثلاثية ، فكان لعوْنه ونصائحه السديدة خير عون .

وأرى من واجبي أن أسجّل شكري وامتناني لأخي الشاعر الفنان المستشار **أحمد لطفي** والصديق الأديب المعجمي الأستاذ **وجدي رزق غالي** على تفضّلهما بقراءة أصول هذا الكتاب والاهتمام بإبداء ما عنّ لهما من ملاحظات قيمة وتعليقات بنّاءة . ولا يفوتني الإعراب عن امتنانى للسيدة **بريتي ساران** المستشار الصحفي والإعلامي لسفارة الهند بالقاهرة ، وللسيد **سوريش ك. جُويل** الوزير المفوض بالسفارة على ما قدّما لي من إيضاحات وتفسيرات ، وللآنسة **مآثر المرصفي** رئيس تحرير مجلة «الشرق» التي تُصدرها سفارة الهند على إمدادي بتفان شديد بكلّ ماطَلَبْتُه منها من صُور فنّية ومراجع عسيرة المنال على مدار سنوات أربع للمُضي في إعداد هذا الكّتاب . كما أخصّ بالعرفان والامتنان السيدة **سميتا ميتال** أستاذة الأدب السنسكريتي على ما قدّمت لي من عَوْن لتفسير ما غَمُض عليّ من أسرار اللغة ولضَبْط وتحقيق النُّطق السليم للمصطلحات والأعلام التاريخية والفنية أماكنَ وأفرادًا ، وكذا السيدة الفاضلة **نجوى عزت مصطفى** عَلَى كريم عطائها وطيّب علاقاتها بسفارات الهند والصين واليابان بالقاهرة التي كان لها أبلغ الأثر في تيسير أمور كثيرة تتعلّق بإنتاج هذه الموسوعة .

كما أتوجّه بالشكر إلى الفنان الموهوب **مجدي عزالدين** على ما بذَل من جهد صادق في الإخراج الفني ، والمهندس **شريف المعلم** مدير عام مطابع دار الشروق على ما صَرَف من عناية كي يُخْرِجا هذا الكتاب في مثل هذا المستوى .



الباب الأول





المواقع الأثرية الهامة بالهند
جامو وكشمير
الصين
بنجاب
هاريانا
راجستان
أوتار براديش
باكستان
جوجارات
بيهار
البنغال
مدهيا براديش
أوريا
ماهاراشترا
بحر العرب
خليج البنغال
آندرابراديش
تامبل نادو
كيرالا
سريلانكا
المحيط الهندي
لاهور
هارابا
موهنجودارو
دلهي
ماتهورا
آجرا
فتحبور سيكري
جواليار
لكنو
شرافستي
إله آباد
سارنات
بناراس
نالانده
ساسارام
كلكتا
كوناراك
بوري
بومباي
إيلورا
آجانتا
أورانجا باد
كارلا
بيجابور
بادامي
باتاداكال
ميسور
مدراس
تانجاقور
مادوراي
كولومبو

الفصل الأوّل
توطئة تاريخية

قبل أن نسترسل في الحديث عن الفنون الهندية ينبغي أن نتناول نشأة الشعب الهندي ومراحل تطوّره على مدى تاريخه، توطئة لاستعراض معتقداته الدينية وآلهته على مرّ القرون، وما صاغه من ملاحم وطقوس وأناشيد تردّدها الألسن إلى اليوم، فهي الباب الذي لا غنى عن وُلُوجه للوقوف على أسرار الفن الهندي الذي استلهم موضوعاته منها مجتمعة.

***

بعد أن اجتاح دارا الأول شاه الفرس وادي السند والپنْجاب قبيل نهاية القرن السادس ق. م. وأخضعهما لسلطان الإمبراطورية الفارسية، ظلت المنطقة ترزح تحت وطأة حكم الأسرة الأخمينية إلى أن احتلها الإسكندر الأكبر عام ٣٢٥ ق.م بعد أن أوقع الهزيمة بالملك دارا الثالث.

ومع نهاية القرن الرابع ق. م، خضعت مملكة «**ماجادَه**» في وادي نهر جانْجه[1] [الجانج] لحكم أسرة «**مُوريَه**» لتغدو حينذاك أعظم ولايات الهند شأنا. وما لبث **تشانْدرَه جُوپته** أحد قادة طبقة الكِشتْريَه العسكرية ومؤسس أسرة **موريَه** التي حكمت الهند ما ينوف على مائة وسبع وثلاثين سنة أن استرد سهل السند من اليونانيين، وعاش مواطنوه في رخاء مقيم في ظل حكومة عادلة قوية برغم سلطة الملك المطلقة. وكان جيشه يتشكّل من ستمائة ألف من جنود المشاة ومن ثلاثين ألفًا من الفرسان وتسعة آلاف من الفيلة علاوة على العجلات الحربية. واعتلى العرش من بعده حفيده **أشُوكَه** (٢٦٤ – ٢٢٧ ق. م) ليرفع من شأن إمبراطورية الهند بعد توحيدها للمرة الأولى – باستثناء إقليم التاميل في الجنوب – في كيان موحّد. ومن خلال إرساليات الرهبان البوذيين والبعثات الدبلوماسية التي دأب على إيفادها إلى الدول المجاورة، استطاع أشوكَه أن ينشر الحضارة الهندية خارج البلاد. وإذ كان أشوكه بوذيّا متديّنا فقد أصدر العديد من مراسيم الزّواجر الرادعة والتسامح الأخلاقية المتوائمة مع ما يبشّر به الرهبان البوذيون والحاضّة على المحبة والإحسان، ثم سجّلها فوق الصخور والأعمدة التي تعلوها الأسود (شعار الهند المستقلة الحالية). وكما كان عطوفًا سخيّا مع الكهنة البوذيين امتد عطفه وسخاؤه إلى الكهنة البراهمة، كما اعتبر نفسه حاميا للعقيدة البوذية فشيّد لها ثمانية وأربعين ألف معبد، وابتنى المستشفيات لا للإنسان وحده بل وللحيوان أيضا. وتعدّ أطلال قصر أشوكَه **في پاتْنه** الحالية أقدم نماذج الفن الهندي فضلا عن آثار حضارة وادي السند، كما يكشف طراز «أعمدة أشُوكه» عن الأثر الذي خلّفه الفن الفارسي وراءه خلال مرحلته المتأغرقة بعد غزو الإسكندر المقدوني.

غير أن وحدة الهند السياسية لم تستمر طويلا بعد وفاة أشُوكه، فأخذت إمبراطوريته في التفكّك شيئا فشيئا إلى أن تبوّأت أسرة «**سُونْجه**» (١٧٦ – ٦٤ ق. م) الحكم، فبذلت جهوداً مُضْنية للحيلولة دون هذا التفكّك واستطاعت الحفاظ على المكانة الفنية والثقافية للبلاد إلى حد كبير.

ومن الثابت أن مباني «**السُتوپه**» المشيّدة من الحجر، والتي كانت تُستخدم مستودعًا لحفظ مخلّفات بوذا المقدسة وذخائره فضلا عن أداء طقوس العبادة، هي أقدم الآثار البوذية كافة. والستُوپه هي آخر مرحلة في تطور رُبَى الدفن منذ الحقبة الڤيدية القديمة. وقد استقر رأي العلماء جميعا على أن السُتوپه العظمى رقم ١ التي شيّدها أشوكَه في مطلع القرن الأول ق. م بسانشي هي أروع نماذج هذا الطراز من المباني.

وفي مطلع الحقبة المسيحية أسّست القبائل الهند - سقيثيّة (سكوذية) الوافدة من السهوب الواقعة شمالي البحر الأسود إمبراطورية عظمى جديدة، امتدت من أواسط آسيا إلى وادي نهر جانْجه، ومن نهر جيحون إلى البِنْجاب، هي إمبراطورية «**الكوشان**» التي ذاع صيتها خلال ولاية حاكمها «**كانيشكَه**» الذي اتخذ بدوْره العقيدة البوذية ديناً رسميّا.

وقد شهدت هذه الفترة الانتقالية - من مطلع القرن الأول الميلادي إلى القرن الرابع - ازدهاراً ملحوظاً لكافة الفنون، إذ ضمّت ثلاث مدارس متزامنة متباينة النزعات الفنية، فظهرت «**المدرسة البوذية المتأغرقة**» في الشمال الغربي للهند، وخاصة في «**جاندهارَه**» [قندهار] و «**كاپيشَه**» حيث بسط الحكّام المقدونيون الغزاة نفوذهم من قبل، وانفردت باستخدام الصيغ والعناصر المتأغرقة في تنفيذ الموضوعات الفنية الهندية. وفي الشمال نشأت مدرسة «**ماتهُورَه**» التي غدت مركزاً هامّا للفنون في ظل إمبراطورية الكوشان، كما نشأت في الجنوب مدرسة «**أمارَڤَتّي**» التي انطبعت منجزاتها الفنية ببصمات رومانية الطابع مردّها إلى انتشار المراكز التجارية الرومانية على امتداد الشاطئ الجنوبي الشرقي لشبه الجزيرة الهندية، وأسفرت هذه التأثيرات الوافدة عن فن أسرة «**آندرَه**». وقد واصلت هذه المدارس جميعا التقاليد المبكّرة التي أرستها حقبة أسرة **سونجه**، وإن تمثّلت بدورها بعض التأثيرات الأجنبية لاسيما في **ماتهورَه**. والراجح أن هذه المرحلة هي التي شهدت انتشار اللغة السنسكريتية التي بدأ استخدامها في الأمور الدنيوية والدينية على السواء، والتي عاصرت حقبة الفراغ من تدوين أعظم ملحمتين شعريّتين في تاريخ الهند، وهما «**المهابْهارَتْ**» و «**الرامايْنَه**».

و واصلت العقيدتان الهندوكية والبوذية تطورهما، فاستلهمتا الأعراف الشائعة وتبادلتا الاستعارة بعضهما من بعض. غير أن البوذية ما لبثت أن انقسمت إلى نحلتين، فبينما التزمت البوذية الأصولية «الهينَايانَه» بالتعاليم الأولى التي تنشد الخلاص من خلال بلوغ **النِّرڤانَه**، ومَثَلُها الأعلى هو حياة النُّسك، كانت نحلة «**الماهَايانَه**» أكثر مرونة وتحرّراً[٢]، فقد تعاطفت مع الفن الپارتي[٣] فأباحت تمثيل الشخوص نحتاً وتصويراً بعد أن كان ذلك محظورا، بل دَعت فريقا من فناني اليونان الذين اتجهوا بالفن الهندي صوب الطرز الإغريقية، فإذا بعض صور بوذا تبدو أپوللونية النمط!

ومن هنا طرأ التطور على الفلسفة البوذية بأكملها، فإذا بوذا يُحاط بـ «مجمع إلهي» كامل يتشكّل من أكثر من بوذا «**مجرّد**» لا وجود له إلا في المخيّلة مثل «**آميتابا**»[٤]. ويأتي في مقدمة هذا المجمع الإلهي فريق «**البوديثاتْڤه**» [**البُوديساتْڤه**] وأعضاؤه جميعًا شخصيات بارّة خيّرة، غير أنهم بالرغم من بلوغهم القدرة على الارتقاء إلى مرتبة «**النرڤانَه**» إلا أنهم آثروا تأجيل تلك اللحظة المباركة إلى أجلٍ غير محدّد، كي يتسنّى لهم تكريس جهودهم لإنقاذ البشر من الضلال ومساعدة أفراده على خلاص أرواحهم.

ويتصدّر «**مايْ تريْيَا**» طبقة البوديثاتڤه، وهو الشخصية التالية لبوذا في المرتبة الكهنوتية، كما أنه مؤهّل لاتخاذ هيئة بوذا في تاريخ لاحق، ويُطلق عليه اسم «بوذا المستقبل»، ونتعرّف عليه في المنجزات الفنية من وعاء التسوّل الذي يحمله [والذي هو في الوقت نفسه شعار الطائفة البراهمانية التي ستتقمّصها روحه عند عودته إلى الحياة مرة أخرى]، ثم الكانون «**مانجوسري**» أستاذ الحكمة المتعالية فوق الوجود المادي، وعلامته المميّزة هي الكتاب والسيف وزهرة اللوتس الزرقاء، ثم الكانون «**أڤالوكيتسڤارا**» الرحيم [كوان ينْ في الصين][٥]، وهو الانبثاق الروحي **لآميتابا** (أميدا في اليابان) الذي يتخذ زهرة اللوتس والمسبحة رمزاً له.

كذلك اتخذ كل فرد من أعضاء مجمع الآلهة الهندوكي - البراهماني لنفسه رمزاً خاصا يُفصح عن شخصيّته، وما لبث اثنان منهما هما «شيڤه» و «ڤشنو» أن تقدّما غيرهما من الآلهة الهندوكية متبوّئيْن أرفع مرتبة بين الآلهة في نظر المؤمنين الذين يتطلّعون إليهما في شتّى مجالات المعرفة ورياضة اليوجا وعقيدة العشق الإلهي بمظهريْها الروحي والدنيوي «**بهاكتي**»[٦] التي كُرِّست لها ملحمة شعرية هي «نشيد المباركين» [**بهاجْڤَتْ جيته**] الذي يُشكّل جزءاً من ملحمة

«**المهابْهارَتْ**». وتصوّر الملحمة «ڤشنو» في أحد مظاهر تقمّصاته بوصفه كريشنه، فالإله واحد ومتعدّد في الوقت نفسه، لا يفتأ هابطًا إلى الأرض بين الحين والحين لحماية العالم عند تعرّضه للأخطار. ويتقمّص الإله ڤشنو ما يربُو على عشرة أشكال يتحوّل فيها إمّا إلى شكل حيواني مثل السمكة [**ماتسيا**] أو السلحفاة [**كورمَه**] أو الخنزير البرّي [**ڤاراهَه**]، وإما إلى شكل إنساني مثل الرجل – الأسد [**ناراسيمَه**] أو القزم [**ڤامانه**]، أو الناسك الزاهد [**پاراشُورَمْ**]، أو **رامه** [بطل ملحمة رامايانه]، أو **بالارامَه** [شقيق كريشنه]، أو **كريشنه** [الإله الراعي]، أو **كالكين** [الرجل برأس جواد].

أما «**شيڤه**» فلا يتقمّص أشكالا، وإن كان في مقدوره مع ذلك التشكّل في مظهر يخالف مظهره. وفي مقدمة هذه المظاهر «**نَتَراجَه**» [أي شيڤه الراقص]، «**وبَهْرِياڤَه**» [المُرعب]، «**وڤينادْهره**» [ربّ الفنون والعلوم]، كما يستطيع الظهور في صورة «**اللّينجام**» أو [اللّينجَه] أي القضيب عضو الذكورة، وهو رمز شيڤه الذي يشير إلى قدرته على الإخصاب والخَلْق(٧)، ومن هنا كان شيڤه هو إله وحدة الوجود بلا منافس أو ضريب.

ومع بداية القرن الرابع الميلادي عادت الوحدة السياسية ترفرف من جديد على الهند بزعامة أمير «ماجَادَه» المعروف باسم «**تشاندرَه جُوپتَه**» [وهو غير مؤسس إمبراطورية **موريَه**]، وقد تزعّم «أسرة جوپته» التي امتدّ حكمها للهند على مدى قرنين متواليين. وتميّزت فترة حكم هذه الأسرة برُقيّ المستوى الفني والثقافي الذي واصل ازدهاره دون توقّف حتى بعد سقوط هذه الأسرة. وتُعدّ هذه الحقبة قمة الحضارة الهندية القديمة في كافة الميادين، سواء في مجال البحوث الفلسفية التي وضعت أسس تطور العقيدة البوذية في آسيا، أو نهضة الشعر والموسيقى والدراما التي بلغ بها الشاعر الدرامي الأشهر «**كاليداسَه**» مؤلف مسرحية «**شاكونْتَلَه**» الشهيرة الذروة (٨). وازدهرت كذلك فنون العمارة والنحت والتصوير الجداري، فإلى جوار «السُتوپه» البوذية شُيّدت المعابد الهندوكية الصغيرة نسبيا من مواد صلبة تدوم طويلا، على حين استمر بناء المعابد الصخرية لعدّة قرون تالية لجأ الفنانون خلالها إلى استيحاء الأعمال السابقة، مع الإسراف في استخدام النقوش والزخارف في أعمال النحت والتصوير على نحو ما نرى في كهوف أجانته وبادامي وإلّلوره، والحرص على صقل أسطح منحوتاتهم الأنيقة، والالتزام بطابع فني ينزع باضطراد نحو الروح الشرقية، حتى اشتهر هذا العهد عن حق بأنه ذروة الحضارة الهندية. ولنا أن نتصوّر مدى عمق الوعي الديني في الهند إذا عرفنا أن الزمن قد حفظ لنا ما يربو على ألف ومائتي معبد من المعابد الكهفية من بين ألوف المعابد التي شيّدها البوذيون، فضلا عما شيّده الچيْنيّون والبراهمة.

غير أن غزو قبائل الهون النّازحة من أواسط آسيا للهند في النصف الثاني من القرن الخامس ما لبث أن أدّى إلى انهيار إمبراطورية **جوپته** التي كان نفوذها قد بدأ يتداعى أمام القوى النامية للممالك الهندية الموالية لها التي استعادت استقلالها إلى أن استطاعت مملكة «**قانُّوچ**» بزعامة الملك **هاراشَه** (٦٠٦ – ٦٤٧م) فرض الوحدة السياسية على الهند وإن لم تستمر إلا لفترة وجيزة. وخلال تلك الحقبة انتشر التأثير الهندي عبر الشرق الآسيوي بأسلوب سِلْمي من خلال التبشير بالعقيدة البوذية ورواج التجارة عبّر «طريق الحرير» وطرق القوافل في وسط آسيا وخطوط الملاحة البحرية التي زاولَها التجار الرومان عبر الجزر الإندونيسية وصولاً إلى الصين. وإلى هذين الطريقين البرّي والبحري من الهند يرجع الفضل فيما خلّفته حضارة الهند من أثر على الشرق الآسيوي برمّته، كما التقى التأثير الهندي والصيني في التبت خلال القرن السابع عندما اعتنقت التبت العقيدة البوذية.

وبعد تشانْدره جوپته تبوّأ الحكم ابنه **ڤِكْرا مادِتْيَه** (١٠٧٦ – ١١٢٦) الذي كان قائدا عسكريا من أرفع طراز وفي الوقت نفسه كان عاشقا للمسرح، وهو الذي أحاط الشاعر الدرامي «**كاليداسَه**» برعايته وتأييده الذي يُضرب به المثل. ومن المعروف أن الهند كانت تنعم خلال عهده بالأمان وبالمستشفيات المجانية، كما شُيِّدت بها أفخم القصور الملكية، وانتشرت

الأديرة والجامعات، ونَعِمَ «البراهمة» بفيض التسامح الذي أسبغته عليهم الدولة بعد ما نزل بهم من اضطهاد، فانكبّوا على إحياء اللغة السنسكريتية كي تتبوأ مكانتها السابقة في ساحة العلوم الهندية، وإذا بهم يدوّنون أعلى ملحمتين في تاريخ الهند شأنا – كما قدّمت – وهما « **المهابْهارَتْ**» و «**الرامايْنَه**». ومن طريف ما يُحكى عن الملك **ڤكرا مادتْيَه** الذي امتد حكمه قرابة نصف قرن أنه فضلا عما بلغته قوته العسكرية من شأوٍ عظيم فقد تنازعته فكرة أن يؤسس للعالم تقويما زمنيا جديدا ليجعل منه حاجزاً فاصلاً بين ما كان من قبل حُكمه وما بعده!

وإذا كان غزو قبائل الهون للهند قد قضى على هذا العهد السعيد، فقد سارع فرع آخر من فروع أسرة جويته إلى تأسيس دولة في شمال الهند جعل عاصمتها **قانُوج**، فعاد السلام يرفرف على امتداد اثنين وأربعين عاما، وانتعشت الآداب والفنون من جديد. وكان «**هاراشَه**» أحد ملوك الأسرة ولوعًا بالشعر، كما ألّف مسرحيات ما تزال تُمثَّل إلى اليوم، وابتدع حفلا يُقام كل خمس سنوات لتوزيع العطايا من ذهب وفضة وثياب على البوذيين والبراهمة والچيينْيّين وغيرهم من مختلف الشّيع والملل والنِّحل، ومن بعد على ذوي الحاجة من المعوزين واليتامى، إلى أن يختتم **هاراشه** الحفل بأن ينزع ثيابه الملكية ومجوهراته ليُضيفها إلى أكوام الصّدقات.

وظلت الحضارة الهندية محتفظةً بمستواها الرفيع في «الدَّكن الغربية» تحت حكم أسرة «**تشالوكيَه**» (٥٥٠ – ٧٥٧م) ثم تحت حكم أسرة «**راشْتراكوته**» (٧٥٧ – ٩٧٣ م)، وفي «الدّكن الشرقية» تحت حكم أسرة **پاللاڤَه** التي اتجهت إلى تشييد سلسلة من أجمل المباني المزخرفة بروائع النحت البارز في «**ماملْپورَمْ**». واستطاعت البوذية تحت حكم أسرة «**پالاّ**» في البنغال (من القرن الثامن إلى القرن الثاني عشر) أن تجد منفذا للانتشار لآخر مرة في تاريخ الهند، ويرجع الفضل في ذلك إلى مكانة جامعة «**نالانْدَه**» إحدى مراكز البحث البوذية ذات النفوذ التي اجتذبت أعدادا ضخمة من الزائرين والحجّاج. وبينما عصف الزمن بلوحات التصوير الجداري في وادي البنغال، انتهى إلينا فن التصوير البوذي المعاصر لأسرة «**پالاّ**» ضمن مخطوطات الأسفار الدينية البوذية المعروفة باسم «**السُّوتْره**»[٩] المدوّنة فوق سعفات النخيل. وبرغم أن هذه التصاوير التي تزيّن تلك المخطوطات كانت مجرد منمنمات، إلاّ أنها ما زالت تحمل السّمات التشكيلية المعهودة في التصوير الهندي، فتميّزت رسومها برقّة مرهفة، كما احتشدت حوافها الحاضنَة (المحوّطة) بالحيوية والخصوبة.

والثابت أن عمارة المعابد الهندية قد لحقها الكثير من التطور بعد حقبة **جويته**، فإذا حَرَم المعبد يأخذ شكل البرج يعلوه سقف مقبّب أو بُرْجي الطَّابَع، وخاصة في معمار شمال الهند في **بوڤانيشواره وخاچُوراوْ**، على حين اتخذت السقوف في جنوب الهند شكلا هرميا، مثلما هو الحال في «**تانچور**»، كما لم يعد حرم المعبد مبنًى قائما بذاته بل أصبح يشكّل جزءاً فحسب من مجموعة كبيرة من المباني يحيط بها جميعاً سور خارجي.

وبعد أن اغتصبت أسرة «تشولَه» (٨٥٠ – ١٢٦٧) الحكم في الإقليم الواقع بين **مادُورَه ومَدْراس وميْسور**، تداعت دولتهم واندمجوا ضمن أرفع الأقاليم الجنوبية شأناً وهي دويلة **ڤيجَايَه نَجَرْ** التي أُطلق اسمها أيضا على عاصمتها المنشأة عام ١٣٣٦. وقد تولّت مسؤولية الحفاظ على الثقافة الهندية أمام سطوة الغزو الأفغاني والفتح المغولي أسرة **هُويْشالَه** (١١١٠ – ١٣٢٧) وأسرة **پانْدْيَه** (١٢١٢ – ١٣٢٧) ثم مملكة **ڤيجَايَه نَجَرْ** التي بلغ ثراؤها ما يفوق أية مدينة أخرى بالهند، وتسنَّم الأدب فيها ذروة ما بعدها ذروة باللغة السنسكريتية وبلهجة أهل الجنوب. وما لبث الأهالي أن ارتدّوا عن البوذية واعتنقوا مذهبا من مذاهب البراهمة يدين بربوبية «ڤشنو» وحده دون سائر أرباب الهندوكية. غير أن العهد الذهبي ما لبث أن انطفأت شعلته حين زحف المغول من أواسط آسيا صوب الجنوب. وانبرت هذه الممالك الثلاث تكافح الغزاة المغول حتى عام ١٥٦٥ إلى أن غلبهم المغول المسلمون على أمرهم، وأسّسوا بعد غزوهم لوادي الجانج (جانجه) إمبراطورية قوية ذات بأس شديد أعادت للمرة الثالثة في تاريخ الهند الوحدة السياسية إلى البلاد. وكان أعظم أباطرة المغول بلا نزاع هو

الإمبراطور «**أكبر**» (١٥٥٦ – ١٦٠٥)، الذي كان حاكما شديد التسامح أُشْرِبَ حبّا وإعجابا بالثقافة الهندية، وشهد عصره هو وبعض مَنْ تولّوا الحكم بعده مثل «**جهانجير**» (١٦٠٥ – ١٦٢٧) وابنه **شاه جهان** (١٦٢٧ – ١٦٥٨) حقبة ازدهار للفن الهندي – الإسلامي، أو ما يُسمّى بالفن المغولي الذي ما لبث أن تدنّى نتيجة تعصّب الإمبراطور **أورانجزيب** (١٦٥٩ – ١٧٠٧) واضطهاده للهندوس، مما أدى إلى خلل التوازن السياسي في أنحاء الإمبراطورية حتى انتهت فترة حكمه بالفوضى التي سادت أنحاء البلاد. كذلك وجّه أورانجزيب الضربة القاضية إلى الفن المغولي ذاته باضطهاده الفنانين وتحريمه تصوير الأشكال الآدمية. وفي الوقت نفسه هبط مستوى الفن الهندي حتى فقد قواه الدافعة الأصلية، ثم مضى متخبّطًا يمارس أسلوبا متكلّفا شديد العناية بالتفاصيل، وهو ما يظهر أثره أيضا في انحدار مستوى عمارة المعابد وزخارفها التي شيّدت منذ القرن الثامن عشر.



الفصْلُ الثّاني

عقائـد الهـند

حلّت بالهند حقبة جديدة تزامنت مع غزوة الآريّين لشماليها عام ١٥٠٠ ق. م. ولقد كان لسكان الهند الأُصَلاء «**الداسيو**» قبل هذا حضارة، غير أنه لم يصل إلينا منها سوى آثار قليلة تشير إلى أن تلك الحضارة كانت مدنيّة حضريّة تمثّلت في مجتمعات لها حظ من الرّقيّ يتميّز فيها بعض الناس على بعض، كما تناولت هندسة توزيع المياه تخزينا وتصريفًا، وقد تباينت حضارات تلك المجتمعات في نظمها الاجتماعية التي تمثّلت في أمور الزواج وشؤون الطعام.

وكشفت الحفائر الحديثة عن وجود أطلال مدن قديمة في وادي السند مثل **هارابَّه وموهنْجودارو** كانت لها حضارة فنية عريقة تتصل بحضارات غرب آسيا، فقد اهتدى علماء الآثار في بلاد ما بين النهرين إلى اكتشاف «أختام» مشابهة لتلك التي عُثر عليها بأعداد كبيرة في أطلال المدن المكتشفة وعليها كتابات ما يزال من المتعذّر التوصّل إلى معانيها، إلا أنها مع ذلك أعانت الدارسين على تحديد تاريخ حضارة حوض وادي السند ما بين عامي ٢٥٠٠ و١٥٠٠ ق.م التي ما لبثت آثارها أن اندثرت إما نتيجة الغزو الآري أو الفيضانات الكاسحة المدمّرة.

أما حضارة الغزاة البرابرة من الآريين فقد نشأت ما بين عامي ١٥٠٠ و ٨٠٠ ق. م، في السهل الشمالي الخصيب الذي ترويه مياه نهري السند وجانْجه [الجانج] حيث استقرت به قبائل أولئك الرعاة الرّحَّل الوافدة من السهوب الآسيوية الجنوبية بعد غزوهم شمال الهند مخترقين الممرّات الجبلية الوعرة في الشمال الغربي للهند. وليس ثمة ثبت تاريخي يؤكد أصول هذه القبائل سوى النصوص المقدسة لأسفار **الڤيدَه** (المعرفة الإلهية) التي كانت تُروى أول الأمر شفهيا إلى أن تمّ تدوينها.

نظام الطبقات المتدرّج

وكان للغزاة الآريين مجتمعهم المفتوح، وتجمعهم طبقات ثلاث: طبقة المحاربين «**كِشَتْرِيَه**»، وطبقة رجال الدين «**البراهمان**»، وطبقة العامة «**ڤايْشيَه**». وكان من اليسير على كل فرد في مجتمعهم المفتوح أن ينتقل من طبقة إلى أخرى إذا توفّرت فيه الشروط المطلوبة أو نال رضا الحاكم، كما كانت عقائدهم وعاداتهم تختلف الاختلاف كله عن عقائد الهند الحديثة. وكان طعامهم من لحم البقر، كما كان شرابهم يُدعى السُّوما، وهو شراب قوي لا نعرف حتى اليوم مكوّناته. وكانت نساؤهم على حظ وافر من الحريّة تَهَبُ المرأة نفسها لمن تشاء، واتخذوا من آلهة الطبيعة وأرواح الأسلاف معبوداتهم، وكانت قرابينهم إلى تلك الآلهة هي ما يسفكون من دماء، ولم يكن من معتقداتهم الإيمان بتناسخ الأرواح، ولا الإيمان بالطُّهر والنجاسة على نحو ما كان يفعل الهندوس بعد. وعلى مرّ الأيام كان ثمة تمازج متدرّج بين الثقافات المتبادلة، إذ أخذ كل جنس من الآخر ما يروق له أو ما يُرغَم على الأخذ به، وإذا الحاكم والمحكومون يربطهم نظام موحّد. وما لبث النظام الآري الطبقي المفتوح أن طرأ عليه التعديل والتغيير بعد أن لم يجد استجابة من شعوب الهند الأصلية التي عاشت على نهج طبقي متزمّت. وكان هذا التغيير على درجات، فإذا الطبقتان العلويتان – طبقة المحاربين وطبقة رجال الدين – تغدوان مجتمعًا منغلقًا، ثم إذا طبقة رجال الدين «البراهمانيين» تسبق طبقة المحاربين وتتربّع على رأس النظام الطّبقي المتدرّج كله. كما ظهرت طبقة دُنْيا جديدة أدنى من طبقة العامة «**شودْرَه**» هم أصحاب المهن الوضيعة، ولم يكن لهذه الشريحة المسحوقة الحق في ممارسة طقوس التطهير كما لغيرها من الطبقات، وهي الطقوس التي تتيح للمرء أن يظفر بلقب «دُويْجَه» أي المولود مرتين، مرّة ولادة طبيعية ومرّة ولادة روحية بعد التطهير. وتتألف طبقة الشودرَه من أصحاب المهن الدنيا من الهنود الأصليين «**الداسيو**» الذين ما لبثوا أن اندمجوا في المجتمع الآري لظروف اقتصادية.

ومع مطالع القرن الأول الميلادي بدأت الفروق الاجتماعية في الهند تستقر، وإن ظلت للملوك والأمراء سلطتهم لزمن طويل في رفع أو خفض مستوى مَنْ يشاؤون إلى طبقة أرقى أو أدنى وفقًا لمشيئتهم، كما غدا الإيمان بعقيدة تناسخ الأرواح مشروعًا، وبدأ الهنود تقديسهم للبقر، كما سادت نظرية الطُّهر والنجاسة في ما يطعمون ويشربون، وامتدت أخطار الطُّهر والنجاسة إلى مَنْ يولد، فإذا كان الأب أعلى طبقة من الأم عُزي الطفل إلى أبيه، وإذا ما كانت الأم أعلى طبقة من الأب غدا الطفل «منبوذًا» وكذا الأم لأن الدَّنَس قد لحقها بزواجها بمن هو أدنى منها اجتماعيا.

وكانوا يُجيزون لمن هو في طبقة أعلى أن يقعَ على مَحْظيَّةٍ من طبقةٍ أدنى شريطة الاستحمام بعدَ ذلك، ولكنهم لا يُجيزون أن يُطعَمَ طعامًا لَمَسَتْهُ أو طَهَتْهُ. كذلك لم يُجيزوا لامرأةٍ من طبقةٍ عليا أن يَطَأَها رَجُلٌ من طبقةٍ دنيا وإلا غدت نَجِسةَ الرُّوحِ. وكانوا يُعدُّون الأوعية ذات المسامّ، كالفخارية مثلاً، أقرب إلى أن تتنجّسَ من الأوعيةِ المُصْمَتَةِ مثل الأواني المعدنيّة، وكذا كانوا يَحرصونَ على أن يُغسَلَ الطَّعامُ بماءٍ من أيّ نوعٍ كان، لكنهم كانوا لا يَسمحونَ بأن يُطهَى الطّعامُ إلاّ بماءٍ مُطهَّر وإلاّ غدا طعامًا نَجِسًا. وعلى الرَّغم من تلك الغَزوات المتلاحقة التي مُني بها شعبُ الهند بما فيها من عُدوانٍ ونهبٍ وسلبٍ وبطشٍ واختلاط الأجْناس بعضِها ببعض، وما طرأ على العقائد والأديانِ واللُّغاتِ من تمازُجٍ، فلقد بقيت للكهنوتِ البراهمانيّ وَحْدَته لم يطرأ عليها أيُّ تغيير.

وثمةَ نظامٌ في الهند يُقسِّم النّاسَ إلى فئتين: فئة يجوز أن تُلْمسَ وأخرى لا يجوزُ أن تُلْمسَ. وهذا اللَّمْسُ تحدِّده مَبادئ ستّةٌ: أوّلها أن كلَّ من له مشاركةٌ في إتلاف أسبابِ الحياة عامَّةً يكون نَجسًا. ومن هنا عُدَّ عاصرُ بذورِ الزيت – إذ البذورُ عندهم نواةُ الحياة – وكذا قابضُ الطير وصائدُ السّمكِ من الذين لا يصحّ لمسُهُم لأن كلَّ واحدٍ منهم نَجسٌ. وكذلك عُدَّ بائعُ الزيت نجسًا وإن كان أعلى منْ عاصرِ الزيت مرتبةً. وثانيها أن الموتَ وما يتصلُ به نَجسٌ، ومن هنا كان كلُّ مَن يشاركُ في شيءٍ من هذا يُعدّ نجسًا، ويندرجُ تحت هؤلاء العاملونَ في مهنة الخلاصِ من جثث الموتى. وثالثُها أن كل ما يطرحه جِسْمُ الإنسان نجسٌ، ومن هنا عُدّ الحَلاقون وعمالُ الحمّامات وكذا المولِّداتُ وعمالُ نَزْحِ الفضَلاتِ أنجاسًا. ورابعُها أن مَنْ يعدو على البقر ذبحًا أو أكلاً أو استخدامًا لجلده وقُرونه بعدَ ذبحه نجسٌ، ولذا عُدّ الإسكافيُّ وآكلُ لحم البقرِ نجسًا لأن البقرةَ كانت ولا تزال عندهُم مقدّسة. وخامسُها أن الخمرَ نجسةٌ، ولذا عُدّ شاربُها والمتّجرُ فيها نجسًا، وسادسُها أن الزّواجَ من الأراملِ نجاسةٌ، ومن أجلِ هذا حُرِّمَ الزّواجُ من الأراملِ.

ولقد أجازوا لأفراد طائفة نايار في جنوب الهند أن يقتربوا من البراهمان في أمانٍ إذا كان على بُعْد خطواتٍ منه، ولكنْ لا يجوز لهم أن يلمسوه، إذ لو لمسوه لنجّسُوه. كذلك شَرطوا على العاملِ المكلَّف بجرِّ عربةِ الرِّيكشا إذا كان من طائفة تييان أن يكونَ على بُعْد ستٍّ وعشرينَ خطوةً من البراهمان وإلاّ نجَّسَه. وفي عام ١٩٣٢ نشرت إحدى الصُّحف الهنديّة أنه ثمةَ طائفة من الهنود في تينيڤيلي يقومون بغسْلِ مَلابسِ طبقةٍ ممّن لا يجوزُ لمسُهُم فإذا هم ممَّن يُحرَّمُ على النّاسِ النَّظرُ إليهم، ومن هنا كانوا يختفون نهارًا ويظهرونَ ليلا للعملِ.

وكان كلُّ ما يُفرزه جسمُ الإنسانِ – كما سبق القول – يُعدّ نجسًا حتى عُدَّ من يتصل بما يفرزه الجسمُ نجسًا هو الآخرُ، وكذا عُدَّ ظلُّ «المنبوذ» نجسًا. ولقد كان لهم رأيٌ في الخنازير، فعُدَّ المستأنسُ منها نجسًا لأنه يَطْعَمُ فَضَلاتِ الإنسان وما إليها، كما عُدَّ البرِّيُّ منها غير نجسٍ لأنه يَطْعَمُ طعامًا لا نجاسةَ فيه.

وكانت النجاسةُ عندهم على حالين: نجاسةَ البَدن ونجاسةَ الرُّوحِ. أما عن نجاسةِ البَدن فالخَطْبُ يَسيرٌ إذ يمكن التطهُّرُ منها بالاستحمامِ أو بالغُسْلِ، أما نجاسةُ الرُّوحِ فهي تختلفُ شأنًا إذ لا يُستطاعُ التطهُّرُ منها إلاّ بتخليص النَّفسِ من شوائب الحياة من خلالِ طقوس معيَّنة، منها جرعة من مياه النهر المقدَّس، ومنها التبرّكُ بنتاج البقرة إما تمسُّحًا بِرَوَثِها وإما ادِّهانًا بلبنها وزُبْدِه.

***

البراهمانية



والبراهمانية أو البراهمية[١٠] هي جُماع الكتب المقدّسة في العقيدة الهندوكية، وتعني في اللغة السنسكريتية «المعرفة». ومن هنا كانت «**الڤيدَه**» هي سِفْر المعرفة الذي يشمل كافة الكتب الهندوكية المقدَّسة التي لم يبق منها سوى أربعة كتب هي الريج ڤيده والساماڤيده والياچورڤيده والأثارڤه ڤيدَه.

وقد جرى إعداد أسفار الڤيدَه المعبّرة عن العقيدة الڤيدية والتي تُعدّ المصدر الأصلي للتاريخ الهندي على مدى قرون عدّة إلى أن ظهر النص النهائي المعتمد بدءًا من عام ٨٠٠ ق. م، وهو نفس التاريخ الذي ظهرت فيه ملاحم هزيودوس وهوميروس في بلاد اليونان. ويسترعي أنظارنا ما يتخلّل هذه الأسفار أحيانا من فقدان التجانس ومن تناقضات متضاربة، ولا سيما عندما نتتبّع مصائر الآلهة، وكيف يحلّ إله محل إله آخر، وكيف يفقد الإله شمائله الأوّلية مع مرور الأيام لكي يضطلع بمهام جديدة، مثل الإله **ڤشنو** الذي بدأ مشواره إلهًا للشمس وانتهى إلهًا للهدم والإفناء والتدمير، ومثل **رُودْرَه** إله الأوبئة والعواصف الذي حلّ الإله شيڤه محله بعد أن أضاف إلى شمائله عناصر الإخصاب الأثيرة منذ عهود ما قبل الغزو الآري.

وتنطوي البراهمانية على مبدأ «**وحدة الوجود**» الذي شاع في كافة الديانات الهندية تقريبا، وهو المبدأ الأول بين المبادئ التي يقوم عليها كتاب «**الأوپانيشَدْ**»، فكل فرد من البشر ما هو إلاّ جزء من «**الحق الفرد**» أو «**الأصل الواحد الأحد**»، وهو وإن انفصل عنه ظاهرا فلا بد من رجعة إليه واندماج فيه آخر الأمر. والترجمة الحرفية لكلمة «**الأوپانيشَدْ**» الهندية هي «الجلوس بجواره»، [أيْ الجلوس بجوار المعلّم]. وقد تم تأليف هذه النصوص بين القرن الخامس والثالث ق. م، واتخذت شكل مواعظ أو رسائل تُلقى على مجموعات مختارة من التلاميذ لإطْلاعهم على أسرار الكون. وتُعدّ أول تقديم منهجي للفلسفة الهندوكية بعيدا عن سجلاّت الطقوس والأساطير القديمة. ومن الموضوعات الدالة التي اشتملت عليها : طبيعة الخالق، وطبيعة النفس البشرية، ومكان الإنسان في الكون، وغاية الحياة والممات، وكيفية وصول الإنسان إلى الخلاص والخلود. وكان أول درس يلقّنه حكماء الأوپانيشَدْ لأتباعهم الأوفياء هو قصور العقل البشري – الذي قد يتعذّر عليه حل مسألة حسابية عسيرة – عن إدراك حقيقة الكون المعقّدة، فمهما بلغ ذهن الإنسان من ذكاء فهو لا يعدو ذرّة عابرة من ذرّات الكون. وليس المقصود بذلك عدم جدوى العقل، ولكن المقصود أن ينحصر نشاطه في الأمور المحسوسة وما بينها من علاقات فحسب دون محاولة التطرّق إلى إدراك الحقيقة الخالدة وراء ما يحيط بنا من ظواهر. ويذهب عدد من المؤرخين إلى أن ثمة تشابهًا بين نصوص «الأوپانيشَدْ» ومحاورات أفلاطون، وكذا سِفْر أيوب في العهد القديم.

وقد ظهرت **البراهمانية الأولى** بين سنتي ٨٠٠ و٦٠٠ ق. م قبل ظهور البوذية، ومصادرها كتاب الڤيدَه والبراهماناس والأوپانيشَدْ، على حين ظهرت **البراهمانية الثانية** متأثرة بالعقيدتين الچيْنيّة والبوذية (٢٥٠ ق. م – ٨٠٠م) حتى إذا ما علا شأنها إذا بها تطارد البوذية وتدفعُها إلى أن تهجر الهند حيث نشأت. فما إن أطلّ القرن الحادي عشر الميلادي حتى امّحت التعاليم البوذية من الهند ولم يبق لها أثر إلاّ في بعض نواح معدودة. ولكن الذي لا شك فيه أن بعض التعاليم البوذية قد انتقلت إلى البراهمانية ولا سيما الرأي القائل بالتسامح والإحسان إلى الفقراء، غير أن البوذية لم تنته بانتهائها من الهند، فلقد أخذت تنتشر في صور أخرى بالتبت والصين واليابان وكوريا وتايلاند (سيام) وبورما وغيرها.

وعلى الرغم من التعليلات المتعدّدة حول ما ورد بالكتب الڤيدية المقدّسة حول النظام الطبقي، فلقد كان ثمة أساس متّفق عليه على شرعية هذا النظام. ومع الأيام أخذت تعاليم البراهمانيين تسري بين شعوب الهند المختلفة شيئا فشيئا، فتكوّن ما يشبه الرابطة العامة التي كان من الصعوبة بمكان على أيّة سلطة مدنيّة أن تجيء بمثلها، وكانت هذه التعاليم هي حجر الأساس الذي قامت عليه القومية الهندية. والأمر اللافت للنظر أن هذا النظام قد بلغ ذروته مع الاحتلال البريطاني للهند خلال القرن التاسع عشر، إذ لم يحاول الإنجليز أن يقحموا أنفسهم فيما يمسّ العقيدة بين الهنود. وما إن ظفرت الهند

باستقلالها عام ١٩٤٩ حتى شرع حكّامها في إلغاء هذا النظام الطبقي المتعسّف دون مبالاة بأي ردود فعل معاكسة قد تنشب، فلم يعد ثمة فرق بين هندي وآخر بحُكم القانون، كما لم يعُدْ ثمة منبوذون بعدُ، وفُتحت المعابد والأماكن المقدسة للجميع دون استثناء، غير أن المعارضة للإصلاح لم تخمد تماما، وظلت قائمة تقاومه كما فعل أسلافهم مع الآريين والمسلمين والمسيحيين.

الهندوكية

ولَيْسَ باليسير التَّعريف بالهندوكيَّة نَظرًا لأنَّ مُعْتَقداتها وَطُقوسها تَتَباين تبايناً شديداً بتعدُّد الأقاليم الَّتي تتباين فيها تلْكَ العَقائد، وكذا بَيْنَ الطَّبقات المختلفة. وَالمتَواتر أنَّ الهندوكيَّة ليست ديناً وَلكنَّها **نظامٌ مُتكاملٌ للحياة** يشْمَلُ أكثر ما للإنسان من نَشاطٍ لَمْ تَتَناوَلْهُ الأَدْيانُ اللاحقة، وينتظم طريقةً من طُرق التَّعايش بَيْنَ النَّاس، وكذا ينتظم أُسلوبًا من أساليب الحَضارة العامَّة.

وأكْثر ما يميِّز الهندوكيَّة التقليديَّة هو ما تَشْتَمِلُ عَلَيْه من رأْيٍ في تَناسُخ الأرْواح transmigration وما يَتْبَعُ هذا من أنَّ الكائنات الحيَّة كلها شَيْءٌ واحد في جَوْهَره، ومن رأْيٍ مُعَقَّدٍ ظاهرهُ تعدُّد الآلهة polytheism وباطنه التَّوحيد monotheism أي الاعْتراف بإله واحدٍ، إذْ هَؤلاء الآلهة المختَلفون ما هم إلا فُروع من إله واحد، ومن رأْيٍ أَزَليٍّ يَنزعُ إلى التَّصوفيَّة وَالفَلْسفة الأُحاديَّة (أو الواحدية) monism الَّتي تَرُدُّ الوُجودَ والمْعرفة وَالسُّلوكَ إلى مَبْدَإٍ واحدٍ، وهي ما يقابل الثُّنائيَّة dualism والتَّعدُّديَّة pluralism، ومن جنوح إلى الأَخْذ عن المذاهب الأُخْرَى لا إلى النُّفور منها، وهذا ما يُباعد بين الهندوكيَّة والمسيحيَّة الَّتي كانت في نشأتها الأُولَى تنبذ الأَدْيان جَميعَها، على حينِ أن الهندوكيَّة تَفيض على الأَدْيان جميعًا لَوْنًا من الشَّرْعيَّة.

وَهَكذا تَجْمَع الهندوكيَّة بيْنَ عَقائدَ شَتَّى فيها كل ما يَعنُّ للْخاطر، ولذا كان من العسير التَّفْرقةُ بَيْنَ مَدْلُولها العام ومدلولها الخاص. ويلتزم الهندوكيّون السَّلفيُّون بالمَدْلول العامِّ الذي يذهب إلى أن الهندوكيَّة تَسْتَوْعبُ العَقائد الدِّينيَّة عامَّة منذ ظُهور الفيده الَّتي هي أقْدم كُتُبهم المُقَدَّسة إلى يَوْمنا هذا. ويُؤْثر علماء الغرب المْدْلول الخاصَّ القائلَ بأنَّ الفيدية والبراهمانيَّة كانتا تَمهيداً للهندوكيَّة الَّتي هي عندهم نظام دينيّ اجتماعي كُتب له الشُّيوع بَيْنَ الطَّوائف الهنديَّة مُنْذُ القَرْنِ الثَّالث ق. م. وَمَجالُ الاخْتيار أمام الهندوكيِّين السَّلفيِّين من بَيْنِ العَقائد ذو سَعة، فَلَهُمْ أن يؤمنوا إمَّا بوَحْدة الوُجود pantheism وإما بإله واحد monotheism وإمَّا بآلهة مُتَعَدِّدة polytheism وإمّا إنْكارٌ لوُجود الله atheism وإمَّا اعْتناقٌ لَمذْهَب اللاَّ أدريَّة agnosticism القائل بأنَّ وُجود الله وَطَبيعَتَهُ وَأَصْلَ الكَوْن أمورٌ لا سبيلَ إلى إدراكها. كما أن لهم أن يَنحازوا إلى الثَّنويَّة dualism القائلة بأنَّ الكون تَهيْمنُ عَلَيْه قُوَّتان مُتعارضَتان، الأُولَى خَيْرٌ وَالثَّانية شَرٌّ، أو أن ينحازوا إلى التَّعَدُّديَّة pluralism القائلة بأنَّهُ ثَمَّة أكثر من حقيقة مُجرَّدة واحدة. ولهم أن يُلْزموا أنفسهم بنَهْج تَنَسُّكيٍّ له صَرامته أو ليونَته، أو أن يختاروا بين الاسْتِرْسالِ عاطفيّا دونَ قَيْد أوْ شَرْط وَبَيْن الزُّهْد. كما أن لهم أن يَقْصروا عبادتَهم عَلى المعْبَد أو ألاَّ يؤمُّوا المعْبَدَ على الإطلاق، فما يلتزمون به وَحْدَهُ هو نَهْجُ الطَّائفة الَّتي يَتْبَعُونَها، مُؤْمنينَ بأنَّهم بذلك سَيولَدُونَ ولادةً أُخرى يَهْنَئُونَ بها وَيَسْعَدونَ.

ولقد أخذت الهندوكية تنمو رويداً رويداً آخذةً من شرائع الآريين عام ١٥٠٠ق. م. ومن العقائد البيئية والمحلية التي كانت تدين بها طوائف الشعب المقهور. وكانت تلك الطوائف تختلف فيما بينها عقائديا بتنوّعها فكرًا وإرثًا، هذا إلى أثر العقائد الطارئة كالزردشتية والمسيحية والإسلام وديانات عشائر آسيا الوسطى الرُّحّل، بل والعقيدة الطاويّة الصينية، فلقد تضافرت جميعها في التأثير على الهندوكية.

و «**الريج ڤيدَه**» هي سجل المعرفة القدسية والدراية بالأناشيد والتراتيل الدينية الخاصة بالعبادة الهندوكية، وتتألف من ١٠٢٨ نشيداً دينيّا مرتَّبة في أسفار عشرة يُطلق عليها اسم «**ماندالَه**»(١١). وأغلب هذه الأناشيد موجّه نحو تجسيدات ربّانية مختلفة لقوى الطبيعة. ويُعتبر كتاب «**الريج ڤيدَه**» الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٢٠٠ أو ١٥٠٠ق. م. أهم مصدر للوقوف على خفايا العقلية الهندوكية، وثمة بعض التشابه بينه وبين مزامير داوود النبي. وهناك أيضًا «**اليَجُورڤيدَه**» أي الدراية بأصول الطقوس الدينية، و«**الساماڤيده**» أي الدراية بالألحان القدسية، إلى أن أضيفت فيما بعد «**الأثارڤه ڤيده**» أي الدراية بتاريخ «**آل أثارڤه**»، وهو لقب أسرة من الكهنة كانت تمتلك قوًى سحرية غامضة. وقد دُوِّنت جميع هذه الكتب باللغة السنسكريتية ذات الأصول الهند – أوربية.

والهندوكيَّة هي أكْثرُ العقائد صلة بالصُّوفيَّة، فمراحل التَّنَسُّك الهندوكيَّة هي نفسُها المراحلُ الَّتي يَمُرُّ بها المُتَصَوِّف. ولِلْهُروبِ من الحلْقة المُفْرَغة – حَلْقة الولادة والمَوْت الأبديَّة – فإنَّ أتْباع هذه العقيدة المتَّقينَ «أشْرَمَه» Ashrama [أيْ طُرُق الخَلاص] لا يأْلُون جَهْدًا في أن يَبْلُغوا مَرْحلة «اللامبالاة»، ومِنْ ثَمَّ يَتَناسَوْنَ وُجودَهُمُ الفاني المادِّي العابر. ولَذا كانَت الغاية المنشودةُ للْعقيدة الهندوكيَّة هي أنْ تَجْعَلَ من كُلِّ مَنْ يدينُ بها مُتصوِّفًا أَوْ على الأقل راهبًا، وَهو مَنْ يسَمَّى عَنْدَهُم «**شامان**»(١٢). وَثَمَّة أنْواعٌ أُخْرَى من التَّصَوُّفِ الهندوكيٌّ، منها إيجاد صلة خاصَّة بين المتَصوِّفِ وإله من الآلهة الهندوكيَّة مثل شيڤه أو كريشنه.

اليوجا

وقد امْتزجَت «اليوجا» بالتَّعاليم الهندوكية القائلة بتَحَرُّر الإنْسانِ من أَوْهامِ العالَم الحسِّيِّ لينتهي إلى الاتحاد بروحِ الكَوْن. **واليوجا** كلمة سنسكريتية معناها «اتحاد»، وتُطلق على الحياة الصوفية التي يُرادُ بها تَخلُّصُ الإنسان من أوهامِ العالَمِ الحسِّي ليتّحدَ بروح الكون الكبرى [براهمه]، وبلوغُ مرحلة **النرڤانه** Nirvana – أي الفناء في الذات الإلهية – استخدام وضعات تُؤدَّى بدنيّا والتحكُّم في الجهاز التنفُّسيّ، كما يُديمُ اليُوجيّ نظرَهُ إلى نقطةٍ بعينها دون أن يتحوَّل عنها، وما إلى ذلك من التدريبات الرُّوحيَّة. وكان **پاتانچالي** هو أوَّل من أَلَّف كتاباً منهجيّا عن اليوجا خلال القرن الثاني ق. م. وما من شكٍّ في أن هذا الكتاب كان له أثرُه البيِّن الملموس في نظريَّات علم النَّفس الحديثة على أيدي سيجموند فرويد وكارل يونغ.

واليوجا نظامٌ من نُظُمِ الفلسفة الهندية، وأول ما عُرِفت مبادؤها الكلاسيكية كان في القرون الوسطى الهندية، وكانت تُسمَّى «رَاجِهْ يُوجا» أي «اليوجا الملَكيَّة». وثمَّةَ فروعٌ أخرى من اليوجا نشأت مرتبطةً باليوجا الكلاسيكية أو مستقلَّة عنها وعلى رأسها «الهاتِيُوجا» أو «يوجا القوة» التي كانت لها شهرةٌ عمَّت العالَم، ويُكْتَفى الآن بتسميتها «اليوجا» فحسب. والراجحُ أن «الهاتيوجا» مرحلة من مراحل الهندوكية المتأخِّرة، وترجعُ نشأتها إلى ما قبيل الفتح الإسلاميٌّ للهند.

والأساسُ الذي تقومُ عليه اليوجا نظريَّةٌ فسيولوجية لا تَمُتُّ إلى الواقع بسبب، فهي تذهب إلى أنه ثمَّة قوَّةٌ إلهيَّةٌ كامنةٌ في قاعدة العَمود الفقريِّ يشبِّهونها «بنَفْثَة الثُّعْبان»، وثمَّة عَصَبٌ يسمُّونه [سُوشامبا] يَحْمل هذه النَّفْثة مارّا بمراكزَ عصبيّة ستَّة يسمُّونها «العجلات» [تشاكْرَه](١٣) ليَصلَ إلى أعلى الجمجمة حيث مركزُ الأعصاب المسمَّى «ساهاسراره» وهو على شكل زهرة اللوتس. وما يَقْصد إليه «اليوجيّ» yogi – أي ممارسُ اليوجا – هو أن يحملَ الطاقَة الأنثى الكامنةَ مارَّةً خلالَ العَصَب والعجلات إلى أن تَحلَّ في مركز الأعصاب الذَّكَر، وبهذا الاندماج يكونُ الخَلاص، وهو ما يقتضي من اليوجيِّ أن يطوِّعَ إرادَتَهُ لكي تصبحَ لها بَعدُ السيطرة على جميع حركات البَدَن. وقد يبلغ اليوجيُّ من سُلْطان الإرادة ما يقوَى به على أن يسيطر على نَبَضات قلبه، وقد يبقى أيَّاماً دون أن يذوق طعاماً أو شرابًا، وأن يحيا مدَّةً ما لا يتنفَّس فيها. وثمَّةَ نماذج

لبعضِ اليوجيّين الذين استطاعوا أن يُهيْمنوا على أبدانهم هيْمنةً تجاوزُ المعقولَ. وتنتهي الوسائلُ التي يَسْتَخْدمُها اليوجيُّ في تدريبِ نفسه إلى تكوين البدَن تكويناً سليمًا وإلى البلوغ بالفكْرِ إلى درجة الصفاء، كما قد يُكتب له العمرُ الطويلُ. على أن كثيرًا من الهنودِ وغيرِ الهنود يمارسون رياضةَ اليوجا دون أن يكون لهم معتَقَدُ اليوجيّين.

وإذ كان هدَفُ الفلسفة الهندوكية هو بلوغ مرتبةِ النفس الكُلِّية بعد اتحادها بالنفوس الجزئية حين تطرحُ جانبًا الزمانية والمكانيةَ، لذا كانت اليوجا هي السبيلَ الأمثل لاتحادِ النفوسِ الجزئيَّة بالنفس الكلّية من خلالِ الرياضةِ الرُّوحية والبَدَنيَّة.

الأسفار المقدسة

وتدور ترانيم الأناشيد الدينية التي تضمّها «**الريج ڤيده**» حول الآلهة التي هي عادة تجسيد أو تشخيص لقوى الطبيعة، مثل «**آجني**» إله النارِ بكل أشكالها سواء سعير الجحيم أو النار التي يستخدمها البشر، و«**ڤشنو**» إله الشمس، و«**أُوشاس**» إله الفجر، و «**ڤارونَه**» إله المحيط، و«**إندرَه**» إله الحرب والمطر والرعد والبرق، و«**زُودْرَه**» إله الغابات. أضف إلى هذا كله التعليقات التي ظهرت لتفسير تلك الكتب المقدسة مثل «**البراهماناس**» أي تفسير البراهمة حيث تحتل طقوس القرابين مكانة بالغة الأهمية تفوق مكانة الآلهة نفسها، و«الآرانْياكَه» أي نصوص الغابة، و«**الأُوپانيشَدْ**» أي المبادئ الباطنية التي لا يدركها غير الخاصة. وبالرغم من استمرارية وجود آلهة الڤيده، يُعدّ «**براهمَه**» جوهر الوجود السّاري في الكون بأسره وفي الروح الكونية التي تندمج معها روح الإنسان في الفكر الهندي. وثمة أيضًا «**الدَّهرمَه**» أي الشريعة الأخلاقية الإلهية التي انبثق عنها تقسيم المجتمع إلى طبقات، ومبدأ «**السامسارَه**» وهو المبدأ الثاني في كتاب «الأوپانيشَدْ»، والمقصود به أنَّ الأرواحَ المجزَّأة في كائناتٍ مُخْتلفةٍ تظلُّ في حَرَكةٍ دائبةٍ صاعدةٍ نحوَ العالمِ العُلويِّ مُتنقِّلة من جسدٍ إلى آخرَ ومتحوِّلة من حالةٍ إلى أخرى على امتداد فتراتٍ زمنيَّةٍ متتاليةٍ تنطفئ الحياةُ فيها فتموتُ، غيرَ أنَّها لا تلبثُ أن تعودَ للحياة من جديدٍ داخلَ كيانٍ جَديدٍ تُولدُ فيه مرةً ثانيةً، ولا تزالُ ترقى من منزلةٍ إلى أخرى حتى تبلُغَ درجةَ الكمالِ والصَّفاءِ والقَداسة، فتلُوذَ بالعالَم العُلويِّ وتحظى بالنَّعيم فيه والفكاكِ من الحياة الدُّنيا، غيرَ أن ارتقاءَها إلى عالمِ الصَّفاءِ والقداسة رهينٌ بمسلَكِ المرءِ خلالَ العالمِ الأرضيِّ، وذلكَ هُوَ الجزاءُ الذي ينْطوي عليه مبدأُ العلَّة والمعْلُول وعاقبة الشرّ وجزاء الخير ووَحْدة الوجودِ وتَناسُخ الأرْواحِ «كَرْمَه» Karma.

الكَرْمه

ومع أن الكَرْمَه في الأزمان الڤيدية القديمة لم تكن تتجاوز طقوسًا بسيطة، إذا هي تغدو فيما بعد أيّ فعل يأتيه المرء في حياته ومسؤوليته عنه أثناء حياته التالية. كما تُستخدم «الكَرْمَه» لتبرير نظرية عدم المساواة بين الطبقات، إذ تقول إن مولد الإنسان ضمن طبقة بعينها ليس حادثا تعسّفيًا استبداديًا بل هو نتيجة أفعال المرء في حياة سابقة. ومعنى كلمة «كرْمَه» في الأصل السنسكريتي: فعل أو عَمل، وتعبِّر عن المَبْدأ القائل بأن كُلَّ فعْل– حَسَنًا كان أو سيِّئًا – له جَزاؤه الذي يستحقُّه. وترتبط في الفكْرِ الهندوكيِّ بمَبْدأَي وحْدة الوُجود وتَنَاسُخ الأَرْواح ؛ ذلكَ أن أعْمال الإنسان في الحَياة الدُّنْيا هي التي تحدِّد مَصيرَ الرُّوح في الحَياة الأُخْرى، وقد تُؤهِّلها هذه إلى الارتقاء والتَّوحُّد مع الواحدِ الأحد أو الذَّوَبانِ في الوُجودِ المُطْلَق، ومن هنا تتحدَّد مسؤولية الإنسان وحده عن مصيره.

ولم يظهر هذا المبدأ في الفكْرِ الڤيديِّ المبكِّر ولكنه ظَهرَ فيما بعد في كتاب «البراهماناس» المقدس المُقتبس من الڤيدات الثلاث الأخيرة، والذي يضع رجال الدين البراهمة في المرتبة الأولى بين الطوائف الأربع التي يتشكّل منها الشعب الهندي. وقد اكتمل شكله في الأوپانيشَدْ الأول، وظلَّ جُزْءًا لا ينفصلُ عن العقائد الهنديَّة المؤمنة بتناسُخ الأَرْواح. أما المذهَب الجِيينْيّ فقد عَدَّ «الكرمَة» كائنًا مادِّيًا يُحيط بالرُّوح إحاطَة الشَّرْنقة بالفَراشة فلا فكاكَ لها منها إلا بالتَّقشُّف والزُّهْد في كل

ملذّات الحَياة على امْتداد العُمْر، على حين فسَّرت البوذيَّةُ «الكرمَة» بأنها الرِّباط الخُلُقيُّ بين السَّبَبِ والمسبِّب في عالَمِ الأخْلاق. وفي جَميع هذه المذاهب يَبْقى مَبْدأُ «الكرمَه» حُجَّة خُلُقيَّةً قويةً تُستخدم في القصَصِ المؤلَّفة للدَّلالة على مَدى تأْثيرها. وتنبني نظرية «الكرمَه»[١٤] على «أنه بعد تحرّر الروح من الجسد الفاني تنطلق إلى مستوى عالم الغيب حيث تقضي فيه فترة تتناسب مع صورها العقلانية. وهناك تجد الروح أثر كل جهد قامت به في حياتها مهما قصُرت مدّته ومهما كان تافها، وتستمد من تلك الخامات الطاقة التي تلزمها في حيواتها المستقبلة. وعن ذلك الطريق تنمو الروح، ويتوقف نموّها على عدد الصور العقلانية التي كوّنتها خلال حياتها على الأرض. وعن طريق هذا التحوّل لا تُعدّ تلك الصّور مجرد صور عقلانية بل تغدو طاقات روحانية.

فالكرمَه من وجهة النظر المادية تعني مجرد قانون السّببية، أو ميزان السبب والنتيجة، أو ما يُطلق عليه قانون التساوي بين الفعل ورد الفعل. أما من وجهة النظر الروحية، فهي قانون الجزاء الأدبي ليس فحسب بمفهوم أن لكل سبب نتيجة بل أيضا بمفهوم أن مَنْ يُحرّك نشاط السبب يتحمّل هو نفسه النتيجة. والإنسان هو الذي يصنع «كَرْماه» لأنها نتاج أفكاره. وكل ما نحن عليه الآن هو نتاج ما فكّرنا فيه من قبل، فإذا اتجه المرء نحو الأفكار الشِّرِّيرة يكون الألم نصيبه، أما إذا اتجه نحو الأفكار السَّامية تَبعتْه السعادة كالظلّ الذي يأبى أن يغادره. ومن هنا فليس للإنسان أن يشكو من القدر الذي قيّد حريته أو أصابه بويْلات متعاقبة، لأن قانون الكرمَه قانون موضوعي بمعنى الكلمة، وهو دوامًا في خدمة الإنسان، وليس ومضة خاطفة من إلهٍ بارٍّ أو منتقم، ومن ثم فليس مُجْديا أن يحاول الإنسان أن يساومه أو أن يستجديه أو أن يجادله أو أن يتحدّاه لأنه «كما يفكر المرء، كذلك يغدو». وجميع الأفعال الطيّبة تستوجب الثواب لفاعلها سواء في هذه الحياة أو في حياة لاحقة، فالسبب يحمل دومًا نتيجته المحتومة، غير أن فقهاء الهندوكية يرون أن الثواب والعقاب هما أحطّ صور التربية لأن الدافع في هذه الحالة سيكون هو الخوف أو الرغبة في المتعة الموعودة التي تُحقّقها الأفعال الطيّبة.

ويقول المؤمنون بصحة نظرية عقيدة العودة للتجسّد: إن في الإحساس بقانون الكرمَه هذا ما قد يحقّق وظيفة الردع العام الذي تسعى الأديان والتشريعات إلى تحقيقها عن طريق العقاب، كما أن في صرامة هذا الناموس الطبيعي ما قد يحقق بصورة فعّالة هادفة وظيفة الرّدع الخاص، أي تقويم اعوجاج النفس. ويقولون أيضا إن هذا الإحساس إذا ما رسخ في النفس قد يكون أعمق أثرا في تحقيق الوظيفتين معًا من مجرد التلويح للناس بنار أبدية يصعب إقناعهم من الناحية العاطفية بوجودها الحقيقي مع إحساسهم بأن مَنْ لم يلمّ بظروف الناس يغفر الكثير من زلاّتهم، وبأن الله رحيم عادل وبعيدٌ أن نتصوّر أنه يستخدم مع خليقته أسلوب التعذيب الأبدي أو الانتقام الرهيب الذي قد يتجاوز بمراحل كثيرة ما يسمح به قلب الأب الرحيم نحو أبنائه مهما كان مدى عقوقهم للنواميس الأخلاقية. ومهما بلغت خطيئة الابن من جسامة فإن قلب الأب في نهاية الأمر هيهات أن يتحجّر أو أن يقسو إلى حدّ التلويح بالنيران الأبدية الحقيقية المادية التي لا تنطفئ والتي هي – في نظر بعض القادة الروحيّين – مجرد كناية عن عذاب الضمير. ثم إن التطهير الأبدي عن طريق الآلام المتجدّدة في ظروف متجدّدة قد يكون فيه من القسوة ما يكفي للردع والتقويم، مثل المولودين على الأرض في فاقة كاملة أو في تشويه خَلْقي أو في داء عياء كالشّلل أو العمى أو الجذام، وذلك حتى تسدّد الروح ديونها عن طريق الألم.

وهكذا يرى أصحاب هذه الرؤية أن مثل هذه العقوبة – مهما كانت خفيفة في نظر البعض – أجْدَى في تحقيق وظيفة الرّدع وفي تقويم الاعوجاج من التلويح بعقوبة شديدة غير مؤكدة. وهو مبدأ فطنت إليه جمهرة من أبرز فلاسفة العصر الحديث مثل مُنْتسكيو وجان جاك روسو فضلا عن معظم مدارس الفكر المعاصر، إذ يرون أن الجنّة بمفهوم السعادة الأبدية لا يستحقها أكثر الناس على الأرض طهارة، لأنه لا توجد نفسٌ بشرية عادية عاشت على الأرض – مهما كانت درجة

سموّها – لم تتلوّث بأوزار الخطيئة على نحو أو آخر وإلى مدى أو آخر. كما أن النار بمفهوم الاحتراق الأبدي لا يستحقها أشدّ الناس على الأرض إثماً وفساداً، لأنه لا توجد نفس عاشت على الأرض – مهما كان انحطاطها وتدهورها – خلت تماما من جانب أو آخر من جوانب البرّ والخير ولو بالأقربين، أو ولو بدافع ما حتى لو كان هذا الدافع أنانيا في النهاية. ثم إن من بديهيات الفلسفة أيضاً أن عقاب الخطيئة لا يصح أن يستمر إلا بمقدار استمرار الخطيئة، فلماذا يستمر العقاب إلى الأبد إذا كانت الخطيئة قد انمحت بفعل التوبة أو التكفير أو الصلاح الحقيقي أو الألم أو الغفران، أو بفعل ذلك كله مجتمعا؟ ولذا فإن عددا كبيرا من الفلاسفة والمفكرين يرى في العودة إلى التجسّد مرة ومرة إجابات شافية عن تساؤلات هامة كثيرة، أو بعبارة أخرى يرى هذا النفر فيها إجابات منطقية بعيدة عن الغلوّ أو التطرف عن تساؤلات مشروعة من حق كل مفكر أن يثيرها، أو بالأدقّ من واجبه أن يثيرها إذا اختار لنفسه طريق البحث عن المعرفة المنطقية المترابطة. كذلك يرون فيها ناموسا طبيعيا للأخلاق ولمبدأ «الجزاء من جنس العمل». وهذه كلها مبادئ حكيمة تواكب ناموس «الكرمَه»، أي «سداد ديون الماضي السحيق» على نحو أو آخر مهما طال الأمد على هذه الديون.

ولعقيدة العودة إلى التجسّد غير ما تقدم مزايا أخرى مثل تخفيف حدّة الفواصل المصطنعة التي قد تفصل بين الأجناس والأديان والألوان. فَوَفْق هذه النظرية قد يتعاقب الشخص الواحد على التجسّد في أجناس مختلفة وفي أديان متنوّعة. وفي ذلك وحده ما يدعو المرء إلى أن ينظر بعين التسامح والتعاطف إلى باقي الأجناس والأديان الأخرى، إذ إنه من الجائز أنه كان بين أتباعها في حقبة ماضية أو أنه سيكون يوما ما أحد أتباعها في تجسّد لاحق، فعلامَ هذا الاعتداد المفرط بالانتماء إلى جنس دون آخر أو إلى دين دون غيره في مرحلة التجسّد الحالي؟ بل قد يكون من آثار الاعتقاد بالعودة إلى التجسّد تخفيف حدّة التعصّب حتى بين الذكور والإناث، فهي بما قد تسمح به من احتمال التجسّد مرة في الذكورة وأخرى في الأنوثة تحمل الإنسان – وبصفة خاصة الرجل – على ألاّ يحتقر الجنس الآخر لمجرد ضعفه. ثم إن للجنسيْن معاً ميلا للتقارب أشار إليه ڤكتور هوجو عندما لاحظ أن أول أعراض الحب الصادق في الرجل هو الخجل وفي الفتاة الجرأة، فللجنسين ميل غريزي للتقارب، وكل منهما قد يتخذ صفات الآخر. وعلى أية حال فإن من مقتضيات الإيمان بعقيدة الكرمة الإيمان بأن روح الإنسان باقية، وأنها بمثابة سجل خالد يحفظ لصاحبه كل أفعاله ومشاعره وعواطفه، فلا شيء قابل للزوال.

وأخيراً فإن الاعتقاد في الكرمَه أيًا كانت صيغته أمر له أثره في طبائع الشعوب. ولعل رسوخ هذه العقيدة رسوخاً شديداً في الهند كان له أثره فيما عُرف عن أهلها من ميل حقيقي إلى السلام والوداعة والقناعة والأمانة والوفاء إلى حد قلّما يجد له الإنسان نظيراً، ناهيك بما عُرف عن أهلها أيضاً من التعلّق الشديد بكل ما يتصل بالروح وبالخلود وبالتدريبات الروحية الشاقّة.



الهندوكية الحديثة

تقوم **الهندوكية الحديثة** على ثالوث إلهي مكوّن من براهمه وڤشنو وشيڤه، وبوسع الإلهين الأخيرين أن يتقمّصا مظاهر أخرى متعدّدة. **وبراهمَه** هو الإله المتعالي الذي لا يسمو إلى مرتبته إنسان، **وشيڤه** هو الإله الواقي الذي بيده حفظ الوجود، **وڤشنو** هو الإله الهادم الذي بيده الإفناء والتدمير.

وتحفل الهندوكية الحديثة بشعائر دينية تنطوي على الكثير من التناقضات، وهي على الرغم من ذلك لا تقضي إحداها على الأخرى، كما نبذت شيئًا فشيئًا بعض الشعائر والعادات المتوارثة أو عدَّلت فيها، مثل تحريم زواج الصِّبية في سن مبكرة وإحراق الزوجة نفسها في جنازة زوجها وازدراء المنبوذين «الشُودرَه» الذين لا ينتمون إلى طبقة من الطبقات الثلاث العليا. ولا تزال الهندوكية الحديثة تقدِّس الحيوان لا سيما البقر أخذًا بمبدأ اللاّعنف واللاّتعذيب ولا أن يُمسَّ كائن بأذى، كما تقدِّس نِحَلٌ منها الأفاعي.

ڤشنو

وڤشنو هو العضو الثاني في الثالوث الإلهي الهندوكي الذي يتوسَّط براهمه وشيڤه. وڤشنو وشيڤه إلهان مهجَّنان يتشكّل كل منهما من عناصر متعدِّدة المصادر، ويضمَّان فيما بينهما معظم النِّحل الهندوكية المتنازعة التي تدور حولهما وحول زوجتيهما وأبنائهما والشخوص المرتبطة بهما. ويؤمن أتباع كل إله منهما أن إلهه هو الإله الأعلى الخالق الحافظ الواقي المدمِّر، ثم باعث الحياة والخلق من جديد، في حين أن الإله الآخر أدنى مرتبة. وكان لڤشنو – شأن معظم الآلهة الهندية – العديد من الأسماء التي تقرب من الألف، وزوجته هي **لاكشمي** إلهة الحظ وربّة الجمال والثراء. ويصوَّر ڤشنو بشعره معقوصًا وهو يحمل صولجانه والقرص حادّ النّصل والمحارة وزهرة اللوتس في كل يد من أيديه الأربع التي ذبح بها العديد من المخلوقات الوحشية، كما يُصوَّر عادة داكن اللون، ويُعبد إما مباشرة بوصفه ڤشنو أو وهو متقمّص أحد تجسيداته مثل رامه وكريشنه بل وبوذا، وهي صورته الأكثر شيوعًا. وثمة العديد من عقائد الانجذاب الروحي المرتبطة بڤشنو وخاصة في هيئته ككريشنه الذي تتجلّى في طقوس عبادته بعض الشعائر الماجنة.

وكريشنه هو التجسيد الثامن والأهم من بين تجسيدات ڤشنو في العقيدة الهندوكية، وهو – كما جاء في نشيد البَهَجْوَتْ ڤيتَه، أي نشيد الربّ أو المبارك، [الفصل الرابع عشر من ملحمة الحرب الكبرى «**مَهابْهارَتْ**»] – الذي قاد مركبة أرجونَه بطل الملحمة وإن لـم يشاركه القتال أثناء الحرب التي نشبت بين أبناء پاندو – الذين ينتمي إليهم أرجونه والذين اكتفى كريشنه بشدِّ أزرهم معنويًا وحضّهم على مواصلة القتال – وبين أبناء كورو. ويُمثِّل كريشنه أيضًا بوصفه المعلّم الروحاني الذي يزيح الستار عن عقيدة العشق الإلهي «بهاكتي» (١٥) بمظهريْها الروحي الذي هو خلوص النفس في صلتها بالإله خلوصا لا شائبة فيه، والدنيوي الذي يُبرِّئ اللقاء الجنسي من الخطيئة ويُضفي عليه الشرعية. وكريشنه في الأساطير الشعبية هو ربّ الإخصاب الأثير لدى راعيات الماشية وحالبات البقر «فتيات الجوپي». ولقد زوّدت مغامراته الغرامية منذ مولده حتى مغادرته الأرض مصوّري المنمنمات الهنود بحصيلة لا حصر لها من الموضوعات التي تشدّ اهتمام الناس. وعندما لا يؤدي كريشنه دور المنقذ والمخلّص يتقمّص شخصية تتحلّى بأجمل ما يتمتع به البشر من صفات، فيبدو في دور صديق الأهالي يشاركهم أفراحهم وأتراحهم، ويرافق راعيات الماشية وحالبات البقر «**فتيات الجُوپي**» في غُدُوِّهنَّ ورَوَاحِهنَّ ويَسْتَحِمُّ في النَّهْرِ مَعَهُنَّ، ويقود الأبقار إلى حظائرها في الغسق وهو ينفخ في مزماره. كما أمكنه أن يزحزح جبلاً من موضعه بطرف أصبعه، لا لمجرد استعراض قوته فحسب بل ليُفسح فيه مأوى يلجأ إليه الرّعاة وزوجاتهم وقطعانهم من خطر العاصفة. ويتّصف كريشنه بالرحمة أيضًا، فاستجابة لضراعة راعيات الماشية وحالبات البقر كان يهبّ لمساعدتهن فيصارع المخلوق

الوحشي ثعباني الشكل الذي لوّث عين الماء التي منها تشرب قطعانهن. وفي اللحظة التي يهمّ فيها بالقضاء على خَصْمه تظهر زوجات المخلوق الوحشي يتوسّلْن إليه ألاّ يَفْتك به، فيستجيب لضراعاتهن بشرط أن يغادرن المنطقة.

على أن سلوكيات كريشنه لا تدعو كلها إلى الإعجاب، فهو يسرق اللبن في طفولته، ويخطف ثياب حالبات البقر في شبابه وهنّ يستحْممْنَ في النهر ثم يرتقي شجرة عالية كي يُمتع بصره بمشاهدتهن، كما يضاجع الزوجات في غيبة أزواجهن. وكان يُضمر عاطفة جارفة لإحدى فتيات الجويي تُدعى «**رادهه**»، فنشأت بينهما علاقة غرامية رومانسية تُعتبر غريبة بالنسبة للهنود الذين اعتادوا عقد قران أبنائهم وبناتهم سلفا منذ طفولتهم إذ لم يكن الغرام عنصراً أساسيا من عناصر الزواج، وهو ما أضفى على عشق كريشنه لرادهه شعبية جارفة. فبينما كان كريشنه إلهًا كانت رادهه بشراً فانيًا، ومن هنا نظر القوم إلى هذه العلاقة نظرة إكبار وإجلال باعتبار أن رادهَه هي الروح الساعية في ظلام الحياة إلى الاتحاد بالإله. وبهذه النظرة أفلت كريشنه – على غرار زيوس اليوناني – من وصمة الزنا. ويمكن لِمُشاهدي المنمنمات الهندية أن يميّزوا صورة كريشنه على الفور، فهو يرتدي ثياب الأمراء، ويعتمر بتاج ذي خمسة نتوءات مزيَّن بريش الطاووس، ويأتزر بمئزر ذهبي يلتفّ حول خصره، ويحمل بيده مصفارا أو عصا، ويأخذ جلده اللون الداكن المشوب بالزُّرقة. ومردّ ذلك إلى ما يقال من أنه وُلد من السماء.

ورامه هو التجسيد السادس للإله ڤشنو الذي تضمّنت ملحمة الرامايْنَه قصة حياته، وهو الابن الأكبر لداشَرَّاته ملك أيودْهيَه في شمال الهند الذي رأى أن يعهد بالعرش إلى ابنه رامه عندما تقدّم به العمر، غير أن زوجته الثانية اعترضت على ذلك مذكِّرة زوجها بوعد سابق أن يجعل من ابنه منها وليّا للعهد، فتراجع وقضى بنفي رامه أربعةَ عشرَ عاماً. فقصد رامه وزوجته سيتا وشقيقه الأكبر لاكشمان إحدى الغابات ليعيش بين النسّاك ويقضي وقته في إقامة الشعائر الدينية، الأمر الذي أغضب راوَنْ (راڤَنْ) ملك سيلان الذي تسلّل إلى الغابة متنكرا واختطف سيتا. غير أن رامه غزا سيلان بمعاونة سوجريڤه ملك القرود وقتل راوَنْ، ثم عاد إلى عاصمة بلاده حيث تُوِّج ملكا وسط هتاف رعاياه، وكانت فترة حكمه عهدا ذهبيا اتسم بالرخاء المادي والروحي.

شيڤه

وشيڤه هو الإله الثالث في الثالوث الهندوكي بعد براهمه وڤشنو، وعقيدة شيڤه هي أشدّ العقائد شيوعا في الهندوكية الحديثة. ويعني اسم شيڤه في السنسكريتية: الميمون أو المبشِّر، وكان في مبدإ الأمر الممثّل الإلهي للطبيعة البدائية الشائكة المحفوفة بالمخاطر، وقد أهَّلته طبيعته للانشطار إلى مظاهر جزئية يُمثِّل كل واحد منها صفة من صفاته، فضلا عن قدرته على استعارة القوى الإلهية والشيطانية من الآلهة الأخرى. وهو يجسِّد خصائص التدمير وإعادة الخلق وإن كان الشائع أن يُنظر إليه بوصفه الإله المدمِّر. ويضعه أتباعه في مرتبة الإله الأول في الثالوث الإلهي، ويمثّل بالنسبة إليهم الزمن والعدالة والمياه والشمس والخالق والهادم. ويصوَّر ممتطياً ثوراً أبيض يُدعى **نانْدي** ليرمز للعدل والبعث، كما قد يصوَّر بوجوه خمسة وعيون ثلاث تعلو إحداها جبينه ليرمز إلى ما يتمتع به من قوى الفكر والتأمل والحكمة، وبذراعين أو أربع أو ثمان أو عشر، وبهلال وسط جبهته. ويصوّر عنقه أزرق داكنا وشعره مُحْمرّا مضفوراً في خصلة فوق رأسه وكأنه قرن يطلّ من هامته، ويلفّ عنقه بعقد من الجماجم البشرية وبثعبان. ويحمل صاعقة تتوّجها جمجمة ورأس أو رأسان آدميّان. وغالبا ما يصوَّر شيڤه وقد التفّت حول جسده الأفاعي رمز الخلود. وشيئا فشيئا ارتقى إلى مصافِّ الآلهة الجليلة المسيطرة على شؤون البشر. وشيڤه نموذج للإله الذي يجمع بين نقيضين وإن كانا متكاملين : فهو مُرْعب ولطيف، وهو خالق وهادم، وهو ساكن إلى الأبد ولا يكفّ عن الحركة، وهو ما يجعله إلهًا يجيش بالمفارقة، مترفّعا عن

البشر، يحتفظ بجلال خفيٍّ. ومع أن الفلاسفة البراهمة لا يفتأون يُشيرون إلى زهده وتنسُّكه، فإن القائمين على شعائره وطقوسه يلحّون على قدراته الجنسية، وهما النقيضان المجتمعان في شخصيته. فهو يهجر زهده وتنسّكه ليتزوج من **پارڤَتي،** ولكنه يعود إلى نُسكه أحيانا، فتتحول زوجته إلى ناسكة عندما يتفرَّغ لنُسكه وإلى عاشقة عندما يرتدُّ شيڤه إلى بهيميّته. ويستطيع شيڤه من خلال عفّة الناسك ادّخار قدرات جنسية يستطيع إطلاقها فجأة لبلوغ غايات لا تخطر على بال، مثال ذلك إخصاب التربة. ولقد كان انشغال طبقة النسّاك بما هو جنسي وخلاّق سمة مألوفة في الهندوكية. ومن بين أسلحة شيڤه القوس والصاعقة والبلطة، ويعيش فوق قمة أحد جبال الهملايا.

وبينما كانت الحسِّية تجري مع كريشنه وسط الرعاة وحالبات البقر فقد أخذت مع شيڤه مظهرا غامضا، وهو ما دفع أتباعه المتحمِّسين إلى أن يروا فيه تحقيقا لصفتيْ الناسك وربّ الدار، وبذلك كان زواجه من پارڤَتي نموذجا للزواج القائم على الحب «والنموذج الأصلي» للزواج البشري الذي يُضفي القداسة على قوى الإخصاب والإنجاب. وكان شيڤه هو مبتكر الإيقاع الكوني الخالد، ومن ثم كان راعي الراقصين والراقصات «**نَتَراجَه**». ولشيڤه ما يُنيِّف على ألف اسم، كما يُطلَق على زوجته أسماء عدَّة في أنحاء الهند. ويُعبد الإله شيڤه في كانْشيپُورَم بوصفه «الأرض»، وفي چامْبوكْسورَم بوصفه «الماء»، وفي تيروڤانّا مالايْ، بوصفه «النار»، وفي كالاهاسْتي بوصفه «الهواء»، وفي شيدامْبارَم بوصفة «الأثير».

ويُمثَّل شيڤه أحيانًا معبودًا في صورة بَظر، كما هُبط ڤشنو إلى الأرض متقمّصًا ما يربو على عشر صورٍ أشهرها شعبيةً هي صورة كريشنه الشهواني. وتكاد الهندوكية الحديثة تكون أشدّ جلاءً في كتب «التانْتَره» و «الپورانَه» (تسمية هندية عامة لمجموعة المؤلفات التي صُنِّفت خصيصًا لكي يقرأها مَن لا يستطيعون قراءة نصوص الڤيده المقدسة).

الجِينْيّة

والْجِينْيَّة[١٦] عقيدة من العقائد التي نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها، هدفها الأسمى أن تحقِّق للإنسان أرفع مراتب الكمال، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحرِّرا من أغلال الحياة التي تقيِّده دون أن يأبه بالمصير المحتوم. والكلمة تعني المنتصر أو القاهر، كما تعني التحرُّر من قيود الحياة التي يقع عليها حسُّ الإنسان. ولا ترى الجِينْيّة ضرورة في الاعتراف بكائن أوّل أعلى مرتبة من الإنسان الكامل، ولهذا يعدّها بعض علماء الأديان من العقائد التي تذهب إلى الإلحاد. وتتمثّل روحها الفريدة التي تتميَّز بها في إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنا، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم. ومع أن الجِينْيّة كانت تأخذ بالرأي القائل بتناسخ الأرواح، إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها، وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هي تعمّ الحيوان والنبات أيضا. ومما كان يُحرَّم على الجِينْيّ أن يطعمَ لحمًا أو أن يقضي على كائن ما أو يعبث به حيوانا كان أو نباتا أو جمادا، وإذا هم يبتكرون مذهب «**أَهِمْسَه**» الذي يحرّم إيذاء أي كائن حيّ. وكان الرهبان منهم يتشدّدون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحُول دون أن يدخلها كائن حيّ عند التنفس فيموت. وكانوا عندما يجوزون الطرق يتناول كل منهم مقشّة يقشّ بها الطريق ليزيل ما على الأرض أمام خطاه فلا يدوسوا كائنا حيّا يموت ظلمًا، وما نعلم أنه ثمة عقيدة أخرى في الوجود بلغت هذا المبلغ رحمةً وزهدًا وتقشّفًا. وعلى الرغم من قلّة هؤلاء الآخذين بهذه العقيدة في الهند فما زال لهم نفوذهم وسلطانهم. واحترازًا من أن تمتد أيديهم بأذى إلى كائن ما، امتنعوا عن الاشتغال بالزراعة وآثروا أن يكونوا تجّارا يأخذون ويُعطون.

وتُعزى الجِينْيّة إلى مُبْدِعها الأوَّل «ڤاردامانَه» الذي يُضْفونَ عليه لَقَبَ «ماهاڤيرَه» أي البَطَل الأَعْظَم، وكان مَولدهُ سنة ٦٠٠ ق. م وكان مُعَاصِراً لجوتاما بوذا، وكان عَصرُ يَقَظَةٍ فِكْرِيَّةٍ وروحيَّةٍ ونَهضَةٍ دينيَّةٍ لا في الهِنْدِ وَحْدَها بل في أرجاءِ

الشَّرْق كافة، فَظَهَرَ زردشت في فارس وكونفوشيوس في الصِّين، ومضت العَقائد الجَديدةُ تُزري بالقَديمة حتَّى أُطْلِقَ عليها اسْمُ العقائد الإلحاديَّة الَّتي تجاوزت السَّبْعينَ عَدًّا. وما إنْ بَلَغَ ماهاڤيرَه الثَّامنَة والعِشْرينَ مِنْ عُمْرِه حَتَّى اعتزل النَّاسَ متنسِّكًا. وبَعْدَ أعْوامٍ من مُجاهَدة النَّفْس تأمُّلاً وَتَدبُّرًا سمَت نَفْسُهُ إلى الشَّفافية ومن ثم إلى «الاستنارة»، وَعِنْدَها أَخَذَ يبشِّر بالچيْنيَّة على مَدى ثلاثين عامًا. وما إن أطلَّ القَرْن الثَّالث ق. م حتَّى انشطرت الچيْنيَّة ملَّتَيْن كانتا تَخْتَلفان حَوْلَ بَعْض التَّفاصيل الخاصَّة بالرُّهبان، وبدا هذا الانشقاقُ واضحًا مع نهاية القَرْن الأوَّل ق. م، فإذا منهم طائفةٌ نَزعوا إلى العُرْي فَسُمّوا العُراة «**ديجمْبَره**»، والمقصود أنهم نَزَعوا عنهم ثيابَ الدُّنيا والتحفوا بالسَّماء، ولهذا كان القدِّيس منهم لا يصحُّ له أن يَمْتَلِكَ شَيْئًا حتَّى ثيابه، كما كانوا يُؤمنونَ بأنَّ «الخَلاص» خاصٌّ بالرِّجال دونَ النِّساء. أما المِلَّةُ الأُخْرَى «**شڤيتامْبَرَه**» أو الملتَحِفونَ بالثِّياب البَيْضاءِ فَكانوا لا يتَّفِقونَ مع أصحاب الملّة الأولى فيما ينادون به.

البوذية

وتنبني تعاليم **البوذية** على مبدأ ضبط النفس الذي تسانده أسس أربعة، أولها: أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى، فالحياة بصورها المختلفة لا تُكنُّ بين طيّاتها غير ما هو مؤلم مُضْنٍ. وثانيها: أن ما يجرّ إلى الحزن والأسى هو ما رُكِّب في الإنسان من شهوة. وثالثها: أنه لا سبيل إلى تحرُّر الإنسان من امتلاك شهوته له إلاّ بالقضاء على هذه الشهوة. ورابعها: لا يتأتّى هذا إلا إذا نهج في حياته السبيل ذات العناصر الثمانية، وهي العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه وألاّ يتراخى في بذل الجهد الواجب والانهماك في عمله دون نظر إلى ما سيجرّ إليه هذا العمل، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحاني. ولم يترك بوذا تعاليم محدَّدة للقيام بالشعائر الدينية فلم يعبأ كثيرا بالطقوس والشعائر، إذ كانت نظرته إلى الدين نظرة خُلقية خالصة لا يعنيه سوى سلوك البشر، كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر دعوته، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسَّمون خُطاه وينشرون مبادئه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورّط في عذاب بدني كما فعل البراهمة، وكانوا إلى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عمَّا يمتلكون، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من «الكمال الأمثل» لا أسطورة أملاها الخيال. وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى، فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار وأنه التاسع لمن حلّت فيهم روح ڤشنو الربّ المخلّص، ثم إذا القديس يوحنا الدمشقي يعدّه مع القديسين المسيحيين مسميًّا إياه القديس يوسفات. ومن المعروف أن البوذية الأولى لا تدين بألوهية فليس للإله عندها وجود ولا عدم. وكم سخر بوذا من الفلاسفة الذين تجاسروا على تناول «اللانهائي» بالتفسير، لأن الذرّة في نظره عاجزة عن تفهّم الكون. ولم يُثقل بوذا شريعته بعقوبات سنّتها قوى من وراء الطبيعة، كما لم يعترف بجنّة أو جحيم. وبالرغم من عدم إيمانه بالمعجزات إلاّ أن أتباعه ما لبثوا بعد وفاته أن صاغوا له من خيالهم معجزات بلا حدود !

وُلد سيدهارتَه أو جوتامَه (أي بعيد النظر) – والملقّب بساكْيَه مُوني(١٧) أي حكيم آل ساكيَه – حوالي عام ٥٦٠ ق. م ببلدة لومباني القريبة من مدينة كاپيلا ڤاستو المتاخمة لحدود إقليم نيپال، وهو العام نفسه الذي وُلد فيه الحكيم الصيني كونفوشيوس(١٨)، وقبيل مولد الفيلسوف الإغريقي پيثاجوراس بعشرين عاما. وكما كان ينحدر من أسرة ساكْيَه التي تنتمي إلى إحدى القبائل الڤيدية الآرية ذات الأصول العريقة، كان وليَّ عهد لملك من ملوك إقليم نيپال بالهند، تلقّى في صِباه ما يؤهّله لتولّي القيادة وفق تقاليد طبقة الكشْتْرِيَه العسكرية، إلا أن القدرَ كان يدّخر له رسالة أخرى، فإذا هو بعد أن نفذت بصيرته إلى خفايا الصوفية وجوهر النور الإلهي يهجر زوجته وابنه وقصره وموطنه ليطلب الحكمة لدى حكيمَيْن من البراهمة، لكنه ما لبث أن تكشّف له أن الحكمة لا تكون وسيلتها رياضة الأبدان بل رياضة الأرواح. وعندما أدرك

عدم جدوى حياة النُّسك هجر هذيْن الحكيميْن وانتحى غابة في إقليم البنغال باحثا عن وسيلة أخرى لبلوغ هدفه، وإذا هو يتبيّنها في إذلال الذات، فأخذ نفسه بحياة أقسى ما تكون وحرم نفسه ملاذها، واعتزل الناس عزلة تامة، وبقي على هذه الحال أعوامًا ستة كاد يُشرف معها على الهلاك، فعرف أن الزهد القاسي كاد يُفضي به إلى الموت ولم يبلغ به الحقيقة التي ينشدها، فأخذ يُطوِّف في الأرض، وانتهى ذات ليلة مقمرة إلى **جايَه** فجلس في ظل شجرة تين تُسمّى شجرة بُو [أو تين المعابد أو الأثْأب] جلسة ثابتة اتخذها لنفسه، وعكف على التأمل في غموض مسألة الحياة والموت، تاركا لروحه العنان تَجُول كما تشاء، عازمًا على ألا يتحوّل عن جلسته وإن أطبقت عليه السماء إلى أن يبلغ ما يريد من حكمة ومعرفة. وأدرك كُنْهَ الحياة والممات، واكتسب القدرة على قمع الشهوات، و وعى ما سبق له أن خاضه من تقمّصات سابقة. وما إن انبثق الفجر حتى كان قد أحاط علما بكل ما يبغي ويروم. وعندها بلغ مرتبة الفناء البدني والصفاء الروحي «**نِرْڤانَه**» لا بالرياضة البدنية القائمة على تعذيب الجسد ولكن بانطلاقة النفس بحثًا عن الفضائل الذاتية، وبهذا أدرك أن الكائنات جميعًا إلى تحوّل. وما لبث سيدهارْتَه أن غدا بوذا التاريخي أي المستنير روحيا، فغادر جايَه إلى سارنات بالقرب من بنارس حيث التفّ حوله المؤمنون، فشرع لأول مرة يُلقي عِظَاته حول الشريعة الجديدة في حديقة للغزلان، مكرّسًا حياته لهداية قومه. وسرعان ما أحاط به المعجبون، فنشأت طبقة الرهبان البوذيين الذين ما لبثوا أن لجئوا إلى الأَدْيِرَة يعيشون فيها وانطلقوا يَسْتَجْدُون قُوتَهم. وعندها عاد بوذا أدراجه إلى مدينة كاپيلا ڤاستو حيث منشؤه ليُقنع أباه وأفراد أسرته باعتناق عقيدته، ثم انطلق يعيش حياة الرهبان الجائلين حتى وفاته عام ٤٨٣ ق. م. بعد أن بلغ الثمانين من عمره، بما يعني بلوغه مرتبة النرڤانه، أي الخمود النهائي لشعلة الحياة الذي يُعفيه ويحرّره من أي ميلاد آخر.

ولا تقتصر النصوص البوذية على تسجيل حياة بوذا الدنيوية فحسب، بل هي تسجّل قصص حيواته السابقة التي تبلغ خمسمائة قصة عدّا فيما يُطلق عليه «**الجَاتَكَهْ**»، والتي يظهر فيها أحيانًا على هيئة الحيوان وأحيانًا أخرى على هيئة البشر، لكنه يبدو في كافة هذه التقمّصات نصيرًا للخير والرحمة والمحبة. فتارة هو فيل ذو أنياب ستة اخترقه سهم مسموم أطلقه صيّاد فأَوْدَى بحياته، وإذا هو يحول دون أتباعه وملاحقة الصيّاد للفتك به. وتارة أخرى هو أرنب يهب جسده غذاءً لأحد البراهمة. ومرّة هو ملك الأيّل الذي يفتدي أنثى ظبي حاملاً قُدِّمت قربانا إلى ملك بنارس بتقديم نفسه بديلا عنها. ومرة أخرى هو قرد تطوّع لاستخدام جسده جسرًا يعبر فوقه أفراد عشيرته للنجاة من شَرَكٍ منصوبٍ لهم. وتارة هو الملك سيبي الذي تبرّع بجزء من لحم ساقه لصقر جائع بدلا من يمامة وادعة كان يترصّدها لافتراسها. وتارة أخرى هو الملك ڤسَّانتارَه الذي تنازل طوْعا عن كافة ممتلكاته للبراهمة، ثم عن أبنائه الذين أطلقهم يستجدون بدلاً منه، وفي النهاية عن زوجته باعتبار هذا التنازل هو الزهد الأكمل في كل ما يملك، تطبيقًا لمبدإ العطاء بلا حدود ودون انتظارٍ لجزاء.

وعند وفاة بوذا أحرق أتباعه جثمانه كما تقضي التقاليد الهندية، ولكنهم أكرموا عظامه فلم تنل منها النيران وأطلقوا عليها اسم «**شاري**» إيمانا منهم أنها الدليل على انعتاق بوذا من عجلة الحياة الدنيا وانتقاله إلى الفردوس الأعلى. وإذا هم يوزّعون عظامه بينهم وينقلها كلٌّ منهم إلى موطنه، ويشيّدون مصاطب أو معابد «**الستوپه**» حفاظا على تلك العظام المقدّسة.

ومع تصدير البوذية إلى البلدان الآسيوية تطوّرت **الستوپه** في بعض الأمصار إلى «**الپاجودَه**» متعدّدة الطوابق. وأشهر مصاطب الستوپه بالهند هي الموجودة في سانشي وبوذا – جايَه التي تحتشد جدرانها بقصص حيوات بوذا «**جاتَكَهْ**» وبمشاهد من «**أسفار اللوتس**» مسجّلة على الحجر بالنقش البارز أو الغائر. والأمر الجدير بالتنويه أن بوذا لم يدّعِ الألوهية بل كان حكيما وفيلسوفا وهَب نفسه لتحديد معالم الطريق السّويّ. وإذ رأى أتباع بوذا أنه أعلى شأنا من أن يُمثَّل في صورة بشرية قضوا بنحت تمثاله باعتباره رمزًا فحسب، وبوصفه «**محرّك دولاب [عجلة] الشريعة**»، و«العرش المزيَّن بالجواهر»، و«شجرة

بوذا الكبرى»، كما صوّروا «موطئ قدمه». وهكذاكانت السنوات الأولى التي أعقبت غياب بوذا هي حقبة تحريم تصويره، فخلت مصاطب الستويه من صورته ولم تضمّ غير عظامه «شاري». ومن هنا كانت الستويه هي النمط المبكّر للفن البوذي، ولم يُقْدِم الفنانون على إعداد صور أو منحوتات لبوذا إلاّ بعد وفاته بقرنين من الزمان في عصر الملك أشوكَه. وعندها أسرف الرهبان في اختلاق الأساطير التي تزعم أن الفنانين قد تمثّلوا صورة بوذا من مجرد التطلّع إلى ظلّه!

النِّرْڤانَه



والنِّرْڤانَه مُصْطَلحٌ سنسكريتي يَعْني غايةَ ما ينتهي إليه الفكْرُ البوذيُّ، ويَدُلُّ في الفلسفة الهنديَّة على الفناء في الإله المعشوق، أي فناء الذّاتِ في الكُلِّ، ويعني لُغويّا التّلاشي، كَما هي الحالُ في اللّهَبِ يأخذُ في الخُمود مَعَ فراغِ الوَقود. والمقْصودُ هوَ خُمود كل شهوة جسدية وتحَلُّلُ الذّاتيَّة مما يَعْلَقُ بها مِنْ أدران الحياة عامَّةً لَذةً ونشوةً وعاطفةً. وحينَ يبلُغُ المُؤمنُ مَبْلَغَ التّسامي فوقَ هذه الشَّهَواتِ يَنْتهي إلى الخَلاصِ الرُّوحيِّ والنُّورانيَّة، وهي النّرڤانه.

وَلا يَعتبرُ البوذيُّونَ النِّرڤانه إقبالاً على الحياة، ولكنَّهم يَعتبرونها نهايةً لكُلِّ ما مِنْ شأنه أن يثيرَ الاضْطرابَ فيها ويَعوقَ عنِ السَّعادة. وتُوصَفُ النِّرڤانه وجْدانيًا في الكُتبِ الدِّينيَّة البوذيَّة بأنَّها المرفأُ أو الملْجأُ، والشَّاطئُ البعيدُ، والكَهفُ النَّديُّ، والجزيرةُ التي لَيْسَ غيْرَها وَسْطَ الخِضَمِّ، ودارُ النَّعيم، والمدينةُ المقدَّسةُ، أو ما لا تَغيُّرَ فيه ولا فناء ولا حدود، وهي ما لم يلد ولن يُولَد، وليست بَدءاً ولا ختاماً، وهي الحقيقةُ الَّتي مهما كدَّ المرءُ فلن يَجدَ غيرَها، وهي السَّلامُ والنَّعيمُ الأمثلُ، والغبْطَةُ الَّتي لا يُحيطُ بها وَصْفٌ ولا يَقْدِرُ على استيفائها مُتَكلِّمٌ.

وَيكادُ المفسِّرونَ للفكرِ البُوذيِّ لا يتَّفقونَ فيما بيْنَهُم على رأيٍ واحد، فبينما يذهب بعضُهُمْ إلى أن النِّرڤانه هي إدراكُ المرءِ ما في طَبيعته من طبيعة بُوذا، يذهَبُ آخرونَ إلى أن النِّرڤانه عسيرٌ سَبْرُ غَوْرها. وإذ كان مدلُولها هُوَ الاسْتنارة، وهُوَ ما لا يتسنَّى إلا بَعْدَ الوُقوعِ على الحقيقة وإدراكِ كُنْهها – مما يَقْتضي المُرورَ بمَراحلَ شتَّى إلى أن تَخلُصَ الرُّوحُ من التَّناسُخِ فلا موتَ ولا حياة من جَديدٍ – لهذا فإنَّ غايةَ ما يُقَالُ عنها هو تَبيُّنُ الطَّريقِ المُؤدِّي إليها.

التانتريّة



على أن البوذية التي نشأت أول ما نشأت بالهند لم تنجح في إخماد تأثير العقائد السابقة عليها، فلم يكد القرن الرابع يُشرف على نهايته حتى انطلقت المواكب الدينية تضمّ البوذيّين والهندوس جنبًا إلى جنب، وسرى اهتمام متزايد بالآلهة الإناث والطقوس السحرية بعد أن آمن الناس بأن الخلاص قد يُمنح لمنْ أُوتي من الله قوة خارقة. ولم تكن البوذية تُحرِّم استخدام هذه القوى الخارقة للطبيعة – وإن كان بوذا قد حذّر من عواقبها – فمضت تستشري. وانشغل القوم بتصنيف الطقوس السحريّة البوذيّة وتجميعها في كتيّبات سُمِّيت «**تانْترَه**» [أي الحكايات] تضمّ تعريفًا بالوسائل التي يُستجلب بها رضاء الآلهة، ومنها تلاوة الرُّقى والتعاويذ وأسماء الآلهة وما إليها مطّرحةً ما يُمليه الفكر والتعقّل. وأُطلق على البوذيّة القائمة على كُتيّبات التانْتره اسم «**التانتريّة**» التي ظهرت في شكلها المنظّم خلال القرن السابع في مرحلة الهندوكية اللاحقة ولو أنها كانت من غير شك موجودة قبل ذلك. ولقد تأثرت فنون وآداب الشرق الأقصى بالمذهب «**التانتري**» الذي يشكّل بين ما يشكّل لونا من التصوّف الماجن ذاع في أرجاء الهند خلال القرنين السابع والثامن أدّى هو والأدب المكشوف إلى انتشار المنحوتات المثيرة جنسيا في المعابد الهندوكية لا سيما في **خاجُوراوْ** خلال القرنين العاشر والحادي عشر. ولا يفتأ زائرو الهند أن يقفوا حيارى مشدوهين حين تقع أبصارهم على فحش زخارف المعابد الهندوكية بما تضم من عرايا ومشاهد جنسية تفصيلية صريحة صارخة منقوشة كانت أو مصوّرة، غير مصدّقين ما يزعمه سدنة الهندوكية من أنها فن ديني وروحاني. وهو نفس المفهوم الذي يتلفّع به الأدب الهندي المكشوف مثل كتاب مأثورات الحب الجنسي المعروف باسم «**كاماسوتْره**».

ملحمة مهابْهارَتْ



وثمة العديد من الملاحم الهندية العامة والأسفار الدينية والأدعية والتراتيل المقدسة نهض بتصويرها الفنانون الهنود على مرّ العصور، أسوق من بينها ملحمة **المهابْهارَتْ** وملحمة **الرامايْنَهْ والبَهَجْوَتْ پورانْ والجيتا جوڤينده.**

وتتناول ملحمة «**المهابْهارَتْ**» أو «الهند الكبرى» من تأليف **الشاعر ڤياس** الحديث عن شعب «بهارَتْ»، أي شعب الهند، وتُعدّ إحدى أعظم ملحمتين سنسكريتيتين في تاريخ الهند القديم، وتسجّل أحداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق. م. وهي أطول الأعمال في تاريخ الأدب، وتتكون من مائة ألف بيت موزّعة في ١٨ كتابا، ومن ثم فهي أربعة أضعاف ملحمة الرامايْنه الهندية وأطول من ملحمتيْ الإلياذة والأوديسيا مجتمعتين ثماني مرّات. وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية، وتدور حول الحرب القَبَلِيَّة بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الپانداڤاس وأبناء كورو المعروفين باسم الكوراڤاس، وذلك للسيطرة على مملكة كورو كيشترَه، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية. وكان البطل أرچونَه أحد الأخوة الپانداڤاس الخمسة قد راود نفسه على أن ينسحب من موقعه في المعركة ورأى أن يقدّم نفسه لخصمه فداء لجنده، وعندها لامه الإله كريشنه ونصحه أن يمضي في القتال عامر القلب بالإيمان بالإله مهما كانت النتيجة، فارتضى أرچونَه رأي كريشنه ومضى يواصل القتال. ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية في مقابل الثقافات الڤيدية والبراهمانية.

ولقد ذاع صيت الكتاب الرابع عشر من ملحمة مهابْهارَتْ لاشتماله على النص الشهير المعروف باسم «**بَهَجْوَتْ جيته**» أي أنشودة الربّ الذي جاء على لسان الإله كريشنه، وقد تُرجم إلى معظم لغات العالم، وينتظم عناصر الإيمان بوحدانية الإله خالق الكون ومواعظ أخلاقية ترقى بالإنسان إلى خلود النفس في عالم سام يفضُل عالمنا الحالي. ولجلال هذه الأناشيد القدسية عرضَت لها الكتب قديما – ولا تزال – بالشرح والتعقيب، كما عُني بها فنّانو الهند فإذا هم يصوّرون ما جاء بها من أحداث نحتاً وتصويراً في مواقع مختلفة على نحو ما سنُطالع في الفصول التالية.

ملحمة رامايْنَه



وتشكّل ملحمة «**الرامايْنه**» مع ملحمة مهابْهارَت – كما أسلفت – أعظم ملحمتيْن سنسكريتيتين في تاريخ الهند القديم، وتروي مغامرات رامه الصيّاد الذي تجسّد فيه الإله ڤشنو ربّ الخلق وراعي البشر، فصارع خصمه الملك راوَنْ [أو راڤَنْ] الذي اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته في سري لانكا، كما قدّمت، واستطاع رامه بعون الآلهة وشقيقه **لاكشمان** والألوف المؤلفة من القرود والدِّبَبَة استعادة زوجته سيتا والقضاء على الملك راوَنْ وجنده. وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمّها أجزاء سبعة، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية إلى جانب الزخارف التنميقية المألوفة في الشعر الكلاسيكي. ويقال إن **ڤالميكي** مؤلف هذه الملحمة كان في مستهل حياته قاطع طريق، ثم تحوّل إلى راهب من فرط ما كان يردّد اسم رامه على لسانه. وقيل إنه وقع بصره ذات يوم على فرخ يمام يتهاوى بسهم صيّاد حينَ كان يحلّق إلى جوار أليفه، فصدرت عنه عبارة تكشف عن مدى تأثره، وإذا بصوت من السماء يُنبئه أنه بهذه العبارة قد ابتكر إيقاعا شعريا جديدا، وأنه قد بات عليه أن ينْظُمَ به حياة رامه ومآثره. وليست هذه الملحمة ضربا من الخيال، بل هي تقوم على سيرة رامه التي كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا حدود، إذ كانت تواكب بأحداثها و وقائعها العقليةَ الهندوكية. وقد ترجمت إلى أغلب اللغات المحلية في الهند، وتغنّى بها الشعراء المتجولون في المناسبات الدينية. كما كانت مغامرات رامه أحد المصادر التي استقت منها مدرسة راچپوت للتصوير بصفة خاصة موضوعاتها المصوَّرة. كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايْنه.

البَهَجْوَتْ پُورانَه وعقيدة بهاكْتي



وكان لأناشيد «**بَهَجْوَتْ پورانَه**» في العقيدة الڤشنوية أثر أي أثر على ترسيخ عقيدة «العشق الإلهي» [بهاكتي] بمظهريْها الروحي والدنيوي الذي هو خلوص النفس في صلتها بالإله خلوصا لا شائبة فيه. وجوهر البَهَجْوَتْ پورانَه هو حياة كريشنه طفلاً وشابّا، وهو ما يقوم النص بغرس الورع والخشية له في النفوس. والغريب أن الشاعر **جاياديڤه** الذي طالما تغنّى في أشعاره بـ «رادهَه» محبوبة كريشنه لم يذكرها في هذه القصيدة إلا لماما، على حين فاض شعره بذكر «صبايا الجوپي» حالبات البقر اللاتي عشقن كريشنه عشقا نسين فيه أنفسهن وأنكرن ذواتهن إنكارا بدا بعدُ في العقيدة الڤشنوية وكأنه رمز لتوق أرواحهن إلى الإله. ويعدّ المؤمنون بكريشنه عبثه وتولّهه برادهَه وبحالبات البقر انطلاقا إلى تحقيق ألوهيته، وذلك أن جوهر «البَهَجْوَتْ پورانَه» يذهب إلى أنه مع الحب المشبوب تتحوّل النبضات الجنسية إلى حماسة دينية فيّاضة، وبهذا يكون قد سما بمعنى الشَّبَق الذي كان قديماً مجوناً وتهتكاً إلى أن غدا تعبُّدا روحيا.

الجيتا جوڤِينْدَه



وتُعدّ **الجيتا جوڤينده** [أي أغاني كريشنه، إذ جوڤينده اسم آخر لكريشنه] عند المؤمنين بالعقيدة الڤشنوية تفسيراً لها، هذا إلى أنها ديوان شعري له سحره الحسّيّ والغنائي، فنرى ناظمها الشاعر **جاياديڤه** قد عرض في أغانيه هذه أدبًا جنسيّا له متعته وجاذبيته، كما ضمّن أشعاره ألوانًا من الصور المجازية تثير العواطف وتحرك الوجدان، فإذا القوم يرقصون على أنغام أغاني الجوڤيندَه في كافة المعابد الڤشنوية شمالاً وجنوبًا. ومع انتشار الڤشنوية في إقليم جوجرات وتلال الپنچاب بدأ أثر الجيتا جوڤينده يبدو جليّا في فن التصوير. ومع النصف الثاني من القرن الخامس عشر زادت عناية فناني غرب الهند بها. وحوالى عام ١٥٥٠ بدأ تصوير موضوعات الجيتا جوڤينده يعمّ شمال الهند، فإذا الألوان الدّفّاقة النابضة والرّسَامة المعبّرة والمناظر الطبيعية الخلابة، إذا هذا كله يشيع وأضحت هذه الصور أنموذجًا لما جاء بعدُ من صور الجيتا جوڤينده . كذلك لم تغب صور الجيتا جوڤينده عن مدرسة التصوير المغولي في الهند منذ عام ١٦٠٠ ، كما غدت خلال القرن السابع عشر ذات شأن كبير في مراكز التصوير المختلفة في كل من راجستان وجوجرات، غير أنه مما لا شك فيه أن الأسلوب المستخدم قد اختلف باختلاف الموقع والبيئة، ولكنها كانت جميعًا تحوم وتدور حول العشق المحموم بين كريشنه ورادهَه. وفي النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت صور عدّة للجيتا جوڤينده في مدرسة باشوهلي للتصوير الپاهاري. وكانت أروع الصور إفصاحًا من الوجهة الفنية هي صور مدرسة «كانجرَه» التي ظهرت ضمن التصوير الراجپوتي على نحو ما سنعرضُ بعدُ.

البَهَجْوَتْ جيتَه



أما **البَهَجْوَتْ جيته**، ومعناها الأناشيد القدسية، فهي الكتاب الرابعَ عشرَ من ملحمة مهابْهارَتْ الهنديّة، ويُعدُّ هذا الجزءُ من أرْوَعِ ما كُتِبَ دينيّا في العالم، وهو للهندوس مثلُ موعظةِ الجبلِ للمسيحيّينَ. وهذه الأناشيدُ القدسيّةُ مَسُوقةٌ على هيئةِ حوارٍ بين أرْجُونَه بَطَلِ ملحمةِ **المهابهارَتْ** وكريشنه صديقِه وقائد مَرْكَبَتِه، ويمثِّلُ هذا الحوارُ أروعَ ما تنطوي عليه الملحمةُ من طابَعٍ دراميٍّ، على نحو ما أسلفت.

وتبدأ **البَهَجْوَتْ جيته** بالحديث عن كلِّ ما هو خُلُقيّ، ثم إذا هي تَتَشَعَّبُ إلى الحديث عمّا يتّصل بكينونة الإله، ثم إلى ما يجب على الإنسانِ فعله لكي يتقرّب إلى الإله. وهذه الأناشيدُ القدسيّةُ في مَساقِها لم يَفُتْها بَسْطُ الوَسائلِ إلى الغاياتِ معزِّزةً رسالَتَها بموجَزٍ عن الفكر الدّيني الهنديّ على مرّ العصورِ. وإذ كان التوحيدُ هو الطابَع المُهَيْمِن على هذا

العمل، لهذا نراهُ يمثِّلُ «الحقيقة المطلقةَ» في تجسُّدِ الإله ڤشنو في هيئةِ كريشنه. ولجلالِ هذه الأناشيدِ القدسيّة عَرَضت لها الكتبُ قديمًا – ولا تزال – بالشَّرحِ والتعقيبِ، كما عُنيَ بها مُصَوِّرو الهندِ فإذا هم يصوِّرونَ ما جاء بها من أحداثٍ في مواقِعَ مختلفةٍ.

الإله إنْدرَه

ويعدّ **إندره** – كبير آلهة الڤيدَه – الإله المحارب الجبّار قاهر الشمس والأعداء من البشر والمخلوقات الوحشية، وهو مَنْ فَتَكَ بالتِّنين الذي حالَ دون هُبوبِ الرِّيح الموسميَّة، سلاحُه البرقُ والصواعقُ، يُعينهُ على ذلك شرابُ السوما السِّحْريُّ، وحلفاؤه شباب الفرسان الممتطين السُّحُبَ، يثيرونها فتهطلُ مطراً. وبمرورِ الزمنِ أخذت أهميةُ إنْدرَه تقلُّ شيئًا فشيئًا، ولم يَعُدْ سوى إلهٍ للمطر وأميرٍ للسماوات وحارسٍ للشرق. وتروي الأساطيرُ قصة المنافَسة التي نشبت بين إندرَه وكريشنه، الأمر الذي دفع رعاةَ القُطعانِ إلى عبادة جَبَل **چوڤاردان** (اسمٌ آخرُ لكريشنه) والكفِّ عن عبادة إندره الذي غضب منهم فأرسل عليهم سيولَ الأمطارِ، غير أن كريشنه رَفع الجبلَ بطرَفِ أصبعه ليحمي رَعاياهُ سبعةَ أيام حتى رقَّ إندرَه ولان واستسلم مهزوماً.

وإندرَه هو والدُ أرچونَه بطل ملحمة الهند الكبرى «ماهابهارَتْ». وكان يُشار إلى إندرَه أحيانًا بأنه «ذو الألف عيْن» لاشتمالِ جسدِه على ألف علامةٍ على شكل عين، وإن كانت في الحقيقة تمثّل فَرْجَ الأنثى نتيجةَ لعنةٍ صبَّها عليه حكيمٌ كان إندرَه قد اغتصب زوجَتَهُ. ويُمَثَّلُ إندرَه في اللَّوحاتِ المصوَّرةِ والمَنْحوتاتِ مُمْتطيًا فيلَه الأبيضَ **أيْراڤاتْ**.

***



الفصل الثالث
اللغات والأختام والعملات والسمات الدالة في الفنون الهندية

الفن الهندي واللغة

الفن الهندي موضوع متشعّب تصعب الإحاطة به كاملا، بل يكاد يستحيل الإلمام بكل آثاره وإيفائها حقّها من البحث المتأني العميق، فبلاد الهند على اتساعها موشّاة بل مرصّعة بما لا حصر له من الآثار والأطلال. ولما كانت دراسةُ أثر ما مِنْ زاوية واحدة فحسب هي دراسة منقوصة، لذا وجب استكمالها بالكشف عن الزمن الذي وُجد فيه الأثر الفنيّ والربط بينهما تاريخيا، وكذا الإلمام بآداب العصر القديم والعصر الوسيط، وفحص النقوش المدوّنة على جدران المعابد والعملات والنقود المختلفة على مرّ العصور التي تروي لنا التتابع التاريخي للأسرات الحاكمة وعقائدهم وتطلّعاتهم ومثلهم العليا.

ولقد ظل الماضي السحيق مجهولا إلى أن تم فك رموز الكتابة القديمة التي تُمثّلها النقوش المبكرة المدوّنة، كما أن ما لحق برموز الكتابة من تطوّر قد أضفى على الآثار القديمة عبر القرون أهمية بالغة، وجعل منها مرجعا يرشدنا إلى الوقوف على تواريخ تشييدها ومدى تطوّرها، وتحديد فترات تبوّئها قمة الازدهار، وطبيعة أسلوبها وطرازها في المراحل المختلفة التي مرّ بها الفن الهندي، فضلا عما طرأ من مزج واندماج بين شتّى الأساليب والطرز والأنماط المتباينة. فشبه القارة الهندية فسيحة ممتدة، وأصقاعها رحيبة متّسعة، وأقاليمها متنوّعة الثقافات والأعراف، فإذا الفوارق الجغرافية والاجتماعية تتضافر مع عنصر التتابع الزمني لتكوين سلسلة من الأساليب المتعاقبة التي عملت على إثراء المَشاهد الفنية. وبرغم تنوّع العناصر الفنية إلا أننا نكتشف من خلالها توحّداً في مفهوم ثابت للمثل الأعلى الروحاني الذي يُضفي على الإيقونوغرافية (١٩) الهندية – من خلال جذوره وجوهره – «**الوحدة من خلال التنوّع**»، من جبال الهمالايا شمالا إلى رأس كومُوران جنوبا، ومن قندهار غرباً إلى آسام شرقًا. ثم إن الهند كانت دائما حريصة على مبادلة جيرانها خيراتها الجمالية، ومن هنا تولّى الملاّحون الهنود نقل كبار مفكّريها ومثقّفيها وفنانيها إلى الأقاليم المجاورة في شرق آسيا بل وأواسط آسيا عبر إقليم قندهار (جاندهارا) حتى أقبلت الشعوب الآسيوية على الفن الهندي تستلهمه وتحاكيه وتسهم أيضا في تطويره.

والفن الهندي الذي شغل تلك الساحة المترامية التي تعجّ بالآلهة والأساطير وثيق الصلة بالعقيدة الدينية والتقاليد الأسطورية والثقافية، حتى باتت ملاحقة الأساليب وفق تطوّرها الزمني لا تزوّدنا إلا برؤية شبه ناقصة – كما أسلفت – عن فن بالغ الثراء متعدّد الجوانب حتى ليخفَى علينا أحياناً مغزاها ودلالاتها الحقيقية ومدى ما تعكسه من حيوية دافقة. أضف إلى ذلك أنه منذ العصر الكلاسيكي كان المثّالون والمصوّرون الهنود يلتزمون بقواعد إيقونوغرافية تحدّد بدقة شديدة كل وضْعة وكل تعبير بل حتى إيماءات أصابع الأيدي، كما لعبت الثياب وتصفيفات الشعر والحليّ والرموز دوراً واضحاً في تمثيل الشخوص الأسطورية والتاريخية والدينية.

ويتّضح من دراسة هذه الآثار أن الفنان الهندي كان يحاول الإبداع قدر طاقته بالرغم من انصياعه لإرادة مَنْ بأيديهم الأمر، فقد كانت حرّيته مقيّدة بصرامة الأعراف، مما يدعونا إلى الاعتراف بقدرته الفنية الفذّة والإعجاب بما أبدعه برغم أغلال الاستعباد التي كانت تحول دون انطلاق خياله، فإذا هو يقدّم للإنسانية عبر القرون آيات فنية وافرة تنطق بالحيوية الدافقة في لوحاته المصوّرة والمنحوتة.

***



وفي منتصف القرن التاسع عشر، وخلال أعمال إنشاء الخط الحديدي بإقليم البِنْجاب، كشفت الحفائر الجارية - مصادفة - عن مجموعات من الأختام القديمة نُقشت عليها رسوم لشخوص وحيوانات وكتابات تفسيرية بحروف غامضة عجز العلماء المتخصّصون عن فك رموزها حتى يومنا هذا، إذ لم يكن قد عُثر بعد على أختام تضمّ أبجديّتيْن يمكن مضاهاتهما للوصول إلى معاني الأبجدية المجهولة. ثم توالى العثور على أختام مماثلة في **موهنچودارو** وإقليم **هارابّه** (٢٠) كشفت عن حضارة وادي السند القديمة السابقة على فجر الحضارة الهندية، وتحمل نقوشا محفورة لحيوانات مثل الفيلة والثيران والجاموس والكركدن (وحيد القرن) وغيرها. وعندما نتطلّع إلى تمثال نحاسي منمنم يعود إلى القرن الثالث ق. م عُثر عليه بموهنچودارو، يُدهشنا بكمال تقنيته ورقيّ ذوق الفنان الذي أبدعه فكشف لنا عن رشاقة الراقصة في لحظة تركن فيها إلى الراحة، وتكاد بدقة تعبيرها في وِضْعتها أن تتجاوز سمو حركات الرقص نفسه، كما كشف أيضا عن النمط الزنجي الذي برع الفنان في تشكيله متأثراً لا شك بأنماط بعيدة كل البُعد عن وادي السند (لوحة ١). وثمة تمثال آخر عُثر عليه في هارابّه من الحجر الرملي لجذع فتًى ما زال يثير حيرة العلماء بأسلوبه الإغريقي البيّن (لوحة ٢). وتسترعي انتباهنا أيضًا موهبة الفنان الهندي منذ عام ٢٥٠٠ ق. م في التعبير عن الموضوعات التي تناولها فأوفاها حقّها شكلاً ومضمونا، مثل تمثال الكاهن الملكي من الحجر الرملي الذي عُثر عليه في موهنچودارو (لوحة ٣)، وتمثال الإلهة - الأم من الطين المحروق الوافد من نفس الموقع (لوحة ٤).



اعلى يمين لوحة ١ - راقصة. من البرونز.
موهنچودارو - ٢٥٠٠ ق. م. المتحف القومي - نيودلهي.

◄ لوحة ٢ - جذعُ راقص. من الحجر الرملي.
هارابّه - ٢٥٠٠ ق. م.

لوحة ٤ - الإلهة الأم. من الطين المحروق. ◄
موهنچودارو - ٢٥٠٠ ق. م. المتحف القومي - نيودلهي.



لوحة ٣ - كاهن ملكي . من الحجر الجيري. موهنچودارو - ٢٥٠٠ ق.م.
المتحف القومي- كاراتشي.

فك شفرة اللغات القديمة

وفي عام ١٧٨٤ أسّس جمعٌ من العلماء الإنجليز جمعية البنغال الآسيوية لدراسة الآثار والآداب والثقافة الهندية، وإليهم يرجع الفضل في الكشف عن كنوز الأدب السنسكريتي، وعلى رأسهم العالِم و. چونز الذي نقل مسرحية «شاكونتَلَه» المشهورة للشاعر الدرامي كاليداسه إلى الإنجليزية. وخلفه العديد من العلماء مثل كولبروك الذي امتلك أسرار اللغات الهندية الكلاسيكية والسنسكريتية، إلى أن رأس الجمعية هوراس ولسون فأصدر معجماً شاملا للّغة السنسكريتية، كما ترجم مسرحية «ميجيهدُوت» (٢١) لكاليداسَه، مما أتاح للعالم الوقوف على جوهر الفن الدرامي الهندي.

وبينما جرت العادة في الآداب القديمة على أن يتلقّى الخلَف عن السَّلف معارفهم عن طريق التدوين، كانت تنتقل في الهند عن طريق الرّواة بالتلقين والحفظ، فكان القوم يتناقلون أعرق الكتب وأقدسها التي جمعت أفكار الحكماء القُدامى مثل كتاب «الڤيدَه» عن طريق الرواية. ومن هنا أطلق على تلك الأسفار الراسخة اسم «شروتي» (٢٢)، أي ما نتلقّاه عن طريق السمع.

وكان فن **الكتابة المحسَّنة** في الهند القديمة يُدرَّس باعتباره فنّا رفيعًا لا يُجيده إلا خطّاط متميّز قد يتراءى له بين الحين والحين الوصل بين نهاية الكلمة وبداية ما يليها ممّا قد تتعذّر معه قراءتها.

ولا شك أن الجهود التي بُذلت للكشف عن وحدة الثقافة في دولة بحجم القارة الهندية كان لها أثر كبير في نشر المعارف التي اضطلعت بها الجامعات الكبرى المزدهرة في الهند والتي توافد عليها الدارسون من شتّى الأنحاء مثل جامعات نالانْدَه وتاكشاسيلَه وبنارس وغيرها، فإذا المعارف تتخطّى الحدود بين الولايات والأقاليم سواء كانت باللغة السنسكريتية أو البراكريتية. ويفسّر لنا استخدام اللغة السنسكريتية منذ أقدم العصور الهندية عبر القرون كيف لم ينقسم الرأي العام فيما يتصل بالمعارف بالرغم من النزاعات والحروب بين الأسرات الحاكمة. فلقد كانت **اللغة السنسكريتية** هي اللغة الرسمية التي تستخدمها النقوش في جميع الأحوال، سواء في شمال الهند أو جنوبها، وسواء كانت صادرة عن أسرة جويته أو أسرة ڤاكاتاكه أو أسرة «پالا» أو «پاللاڤه» أو «تشوله» أو «جانْجه» أو «ڤيجايَه نَجَر». وحتى إذا حدث أن استُخدمت لغة محلية فقد كانت تسبقها دائما مقدّمة باللغة السنسكريتية، وهو ما يسترعي الانتباه عند مطالعة النقوش المكتوبة بلغة «التلجُو» أو «التاميل» أو «الكاناريّة».

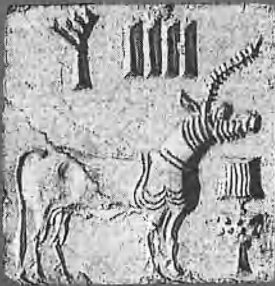
وعلى الرغم من أن معظم النُّسّاخ كانوا يجيدون أداء مهمّتهم، إلا أنه قد ظهرت فئة تتمتّع من بينهم بالحظوة الملكية لنبوغها أطلق عليها «**راجه لكاتَه**»، أي النُّسّاخ الجديرون بخدمة الملك. وقد لجأ الخطّاطون في الوقت نفسه إلى ابتكار حروف زخرفية زاخرة بشتّى التزويقات والزركشات الهندية، فضلاً عن ابتداع حروف شبيهة بالقواقع والأصداف في تسجيل العناوين. وما من شك في أن اختلاف الطبيعة في الأقاليم الهندية قد ترك أثره واضحًا في التباين بين نوعين من الكتابة مثل الكتابة بالريشة الصُّلب المستدقّة المستخدمة في رسم الحروف التي تغلب عليها الأشكال المنحنية والدائرية فوق صفحات من سعف النخيل – وذلك في جنوب الهند – وبين الرسم أو الكتابة بالحروف زاويّة الشّكل بالريشة المُشبعة بالمداد فوق قشر شجر البتولا بعد معالجته – وذلك في شمال الهند. وهكذا نرى الفرق واضحًا بين الحروف المستخدمة في إقليم ناجاري الشمالي وتلك المستخدمة في إقليم جرانتَه الجنوبي، بالرغم من أن كليهما مُشتق من نمط الكتابة البراهمية.

اللغات المستخدمة

وبينما كانت اللغة السنسكريتية آريّة الأصول هي اللغة السائدة في شمال الهند، كانت اللغة الدراڤيدية هي السائدة في الجنوب. وتتفرّع أغلب لهجات الشمال عن اللغة السنسكريتية مثل «الهِنْدو» (٢٣)، وهي اللغة











لوحة ٥ – أختام من موهنچودارو – ٢٥٠٠ ق. م. من الحجر الصابوني (ستياتيت). ثور وحشي – فيل – حيوان خرافي – وحيد القرن – حيوان أسطوري ذو رؤوس ثلاث تمثّل الماضي والحاضر.

القومية الرسمية طبقا للدستور الهندي، و «الأوردو» [٢٤] التي هي خليط من لغة الهند ولغة الغزاة المغول، والپَنْجابِيّة والكشميريّة والسنديّة والمارهاتيّة (لغة أهل مدينة بومباي) والكچراتيّة والبنغاليّة والآساميّة. أما لهجات جنوب الهند فجميعها مشتق من اللغة الدراڤيدية.

هكذا أسفر تقسيم القارة الهندية إلى ثماني عشرة ولاية عن تنوّع اللغات المستخدمة، على حين لم تستخدم الهند في عصورها الغابرة سوى لغة رسمية واحدة هي اللغة **السنسكريتية**، وإلى جوارها لهجات متعدّدة مبسّطة تُدوّن باللغة **البراكريتية**. وبينما كانت الوثائق الرسمية والبحوث العلمية تلجأ إلى السنسكريتية، آثرت طليعة المصلحين الكبار أمثال بوذا وماهاڤيره استخدام لغة الجماهير البراكريتية في نشر عقائدهم ومبادئهم، مثلما اعتمد الملوك في الوقت نفسه على البراكريتيّة إلى جوار السنسكريتية في تصريف شؤون الحكم. أما ما جدّ من لغات محلية فأغلبها جاء متأخرا حين بلغت لغة «التاميل» قمة ازدهارها خلال القرن الأول الميلادي، وبعدها بقليل ظهرت اللغة «الكاناريّة» ثم لغة «التلجُو» في القرنين التاسع والعاشر. كما شهدت العصور الوسطى الهندية شيوع اللغة الفارسية باعتبارها لغة الدولة الرسمية في عهد إمبراطورية المغول.

النصوص المقدسة

كانت اللغة السنسكريتية المشهود لها بالدقة المفرطة هي لغة الآلهة المنزّلة على الحكماء. وأقدم الكتب الدينية المدوّنة بالسنسكريتية هي الـ «**ريج ڤيده**» المكوّنة من ألفٍ وسبعة عشر نشيدا، ويوحي التقديس الذي يحيط بأسفار الڤيده إلى أن محتوياتها لم تكن مؤلّفة بل موحًى بها إلى مستكشفي الغيب.

وثمة كتب أخرى إلى جوار الڤيده هي **الياچورڤيده والساماڤيده والأرثارڤاڤيده**. وتنطوي الڤيده على **السّامهيته** (الأناشيد الڤيدية) **والبراهمانه** (البحوث والرسائل الخاصة بتفسير نصوص الڤيده وتأويلها). أما **الأرانياكَه والأوپانيشَدْ** فهي أسرار باطنة خفيّة الدلالة وتأملات فلسفية رفيعة المستوى. وبينما تتضمّن **الريجڤيده** الابتهالات إلى مجمع الأرباب الڤيدية، تتضمّن **الياچورا ڤيده والآثارڤه ڤيده**– أي كتاب القربان – الطقوس والشعائر. ويبقى كتاب **الساماڤيده** مرجعا للموسيقى والأناشيد المسبِّحة بقدرات الأرباب العظمى.

الأختام

وظلت أجمل الحروف الزخرفية هي تلك التي تشكّل «التوقيعات» على الوثائق الممهورة الصادرة عن رجال السلطة والتي تسبقها عادة عبارة: «ها هُو ذا توقيعي».. وكانت الأختام التي حُفر عليها التوقيع وسيلة للإشادة بأمجاد الملوك ومآثر العهد، كما تؤكد شرعية الوثائق فلا يتسنّى الطعن في أصالتها.

وقد عُثر في أرجاء الهند المختلفة على أعدادٍ لا حصر لها من الأختام، منها الأختام الشخصية كأختام النبلاء وكبار رجال الدولة مثل القادة والعسكريين والقضاة والأمراء والوزراء، وأختام النقابات المهنية أو تلك التي تحمل شعارات الأسرات الملكية ورؤساء الأديرة والمعابد والجامعات. وتحمل الأختام أيضا الرّنوك [٢٥] الدالّة على الأُسرات الملكية مثل الثور الذي يزيّن خاتم أسرة **موكاري** الملكية في موهنچودارو وغيره (**لوحة ٥**).

أنماط الكتابة

وتعدّ الكتابة **الكاروشتيّة والبراهميّة** من الوجهة التاريخية أقدم أنواع الكتابة الهندية، وقد تشعّبت من الأخيرة فروع عدّة في أنحاء البلاد، كما استهدفت لبعض التغيير في غربي الهند وشمالها، وكذا في الدّكن خلال القرن الثاني قبل الميلاد.

ونشأت الكتابة **الناجارية** في شرقي الهند ثم ما لبثت أن انتشرت في حوض نهر الجانج فيما بين القرنين الثامن والثاني عشر، وقد عُثر على أقدم نماذج النقوش الناجارية التي تعود إلى القرن الثامن في غربي الهند وفي إقليم الدّكن.

ولحق التطوير الكتابة **التلجويّة** بجنوب الهند والدّكن في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه الكتابة الكانّاريّة في غربي الهند. وتكشف الخطوات المبكّرة لتطور الكتابة **التاميلية** عن وشائج وثيقة بالكتابات التلجويّة والكاناريّة.

العُملات النقدية

وتحمل النقوش المدوّنة فوق العملات – والتي تحدّد مصادر العملات التي عُثر عليها بالهند وتواريخ صكّها – أنماطاً متباينة من الكتابة، فضلا عن الفروق الدقيقة بين ما تحمله من رموز أو رسوم وَصْفيّة بل وأحياناً من تكوينات فنّية تنطوي على قيمة جمالية. وتعدّ بعض هذه العُملات – لا سيما عملات أسرة جويته – نماذج رهيفة رائعة لتمثيل الإنسان والحيوان مما ينهضُ بها إلى مستوى فن النحت، كما اختيرت النقوش المحفورة بعناية شديدة وبأسلوب جزل يرقَى أحيانا إلى مصاف الشِّعر. ولقد بلغت الدلالات الرمزية للموضوعات المختارة لتسجيلها على العملات النقدية – احتفاءً بمآثر الملوك وشمائلهم الشخصية ومكانتهم الرفيعة ومنجزاتهم المشهودة وشجاعتهم الفريدة وثرائهم الباذخ – شأواً غير مألوف في إبداعها ورونقها، واستمرت هذه التقاليد مطبَّقة حتى عصور جدّ متأخرة. ويكشف هذا التمسّك الشديد بالتقاليد ولأزمان طويلة عن روح هذا الشعب المتوحّد – من أعلى أبنائه شأنا حتى أدناهم درجة – عن اعتناقه مفهوم «**الدّهرْمه**» المقصود به شريعة النظام الكوني والأخلاقي والواجبات المنوطة بالفرد.

وكما تؤدي التحف الفنية دوراً هاما في حياة الشعب الهندي سواء ما كان منها قائما داخل المعابد أو خارجها، كذلك تؤدي التقاليد المتوارثة الدور نفسه لا سيما خلال الأعياد وأداء طقوس العبادات وإلقاء المواعظ والمناسبات الدينية والحفلات الموسيقية وما يُصاحبها من بذخ في استخدام أكاليل الزهور والإغداق على تزيين الثياب، بل نراهم يصطحبون الفيلة والجمال والثيران للمشاركة في احتفالاتهم وقد تربّع فوق ظهورها البوّاقون والزّامرون وقارعو الطبول مصاحبين بموسيقاهم تراتيل الجوقات وهم يردّدون أناشيد الڤيدَه المقدسة، حاملين التماثيل البرونزية المزيّنة والمرصّعة التي تمثّل الآلهة لإيداعها قدس الأقداس، وفي أثناء مسيرتهم تلك يوزّعون البركات على أولئك الذين حالت ظروفهم دون مغادرة دورهم للمشاركة في الحفل فيبتهجُون بدوْرهم. وتتزيّن المعابد وأطلال القصور والقلاع والكهوف بشتّى الفنون والتحف التي تحمل المُشاهد بما تثيره من خيال إلى عوالم حضارات الهند القديمة المزدهرة على مرّ التاريخ. ولا يستطيع الباحث في فنون الهند أن يجد حدودا بين مثاليّاتها وأصول تذوّق جمالها وبين مثاليّات وأصول تذوّق روعة آدابها الأصيلة التي توشّي الحياة بالجمال وتحيط الإنسان بفردوس دنيوي حافل بالكمال والجلال على نحو ما سيأتي تفصيله بعد.

السمات الدالة في الفنون الهندية

تجودُ الإرادةُ الإلهية علينا حيناً بعد حين بنفحاتٍ روحانية تتمثّلُ في اصطفائها فَيْضًا آدميًا فذًا يؤدي دوْراً بالغَ التأثير في البشر على مدى القرون ، تارةً تصطفي رسولاً لهداية الناسِ إلى دروبِ الحق والجمال والـمناقب، وأخرى زعيمًا يقودُ قومَه إلى الخلاص، أو موسيقيًا تسكنُ ألحانُه الوِجْدانَ الإنساني إلى ما شاء الله، أو شاعراً يأسرُ القلوبَ على مرِّ الدُّهور.

ويتألّقُ في سماء الأدب الهنديّ الكلاسيكيّ ثلاثةُ كواكبَ لامعة، هم: «ڤالميكي» مؤلّف ملحمة «الرامايْنه»، و«ڤيدا ڤياس» مؤلِّف ملحمة «المهابْهارات»، والشاعر كاليداسه (كاليداشه) الذي أبدعَ باقة من الروائع الأدبية في مجاليْ الدِّراما الملحميّة وفي تفجيرِ ينابيعِ الشعرِ الخالد. ولنأخذ الشاعر الدراميّ الهنديّ الأشهر «كاليداسه» مثالاً، فنقرأ من قصيدته الدرامية التي تحملُ عنوان «كوماراسامْباڤه» شعراً يتجلّى فيه الجانب الشهوانيّ وهو يصفُ تساقُطَ رَذاذِ المطرِ على جسدِ الرَّبة پارڤَتي زوجة الإله شيڤه مع مطلع الصَّيف وهي مستغرقةٌ في صلاة التوْبة:

« تنهمـلُ قطراتُ المطرِ على أهدابِـها، فتستقرُّ هُـنَيْهة قبلَ أن تَنْسَلَّ لتُلامِسَ شَفَتـيْها، ثم تنسابُ رَقْراقةً نحو صدرِهـا العاجيّ فـتتعثّـرُ وتتشتَّـت مُلتمسةً طريقَـها خلال ثَنيّـات جسدِها ، إلى أن تَقَرَّ في سُـرَّتها. ألاَ ما أشْهَى شَفَـتيْها المكْتـنِزَتَيْن النـضـرَتَيْن كفاكهـة يانعة، وما أصـلبَ نهـديْهـا المكوَّريْـن، يُسَوِّرُ مُـحيـطَيْهـما سَلْسالٌ من قطراتِ المطر المُنسابة فوق صَدرِها، ويُبرِزُ انسيابُها البطيءُ فوق جِذْعِها تضاريسَ جسدِها أُنْمُلةً فأُنْمُلة. لـقد استغرقت القطـراتُ زمنًا ... طال، كيْ تبلُغَ قاعَ سُرَّتِها الشّهيّة».



بهذه الأبيات يوحي لنا الشاعر بسحر الربّة پارڤَتي وكأنه يُبدع نحتًا يحكي جسدها الذي يجمع بين النّضارة والإيناع والنداءات الأنثوية، وهو ما يمثّل أرفع وسائل التعبير الرمزي الأدبي الراقي، كما يوضّح مدى الارتباط بين الخيال الشاعري الأدبي في الوصف والتجسيد، والإبداع في فن النحت الهندي.

وبين أيدينا منحوتة الياكشي التي أطلقت ببغاءها من قفصه الذي تحمله بيُمناها (**لوحة ٦**) فحطّ فوق كتفها، وقد رانت على وجهها البَهيّ بسْمة الرِّضا لما يهمس به الطائر في أذنها، كي يوحي لنا الفنان بأن الفتاة لا زالت بعد افتراقها

لوحة ٦ – ياكشي تستمع إلى همسات ببغائها . القرن الثاني ◄ الميلادي . أسرة كوشان . بوتيسار. المتحف الهندي – كلكتا .

عن محبوبها تستحضر نجواه وتستعيدها على لسان ببغائها شاهد العيان والمستمع الفضولي الثرثار لعبارات الغزل التي كان عاشقها يُناجيها بها، وتستحثُّه على تكرارها لإرواء لهفة غرامها المشبوب. وهنا يجسّد النحت البارز جمال جسد الياكشي الحسناء العاشقة وكأنه شاعرٌ يُنشد شعراً : فعلى الوجه ابتسامة صافية أسيانة، وعينان تُخفيان سحراً تحت ارتخائهما، ونهدان قد بلغا من الكمال الأنثوي شأواً آسراً، إلى خصرٍ نحيل وبطن رابية في غير ترهّل تتوسّطها سُرَّة كنبْع ماءٍ وليد. ويتّسع تحت الصّدر ليضم منبت الفخذيْن المكتنزين إلى حد يُسْبي الرائي، يضمّان فيما بينهما مثلثا أنيق الظاهر والباطن. وعلى امتداد الفخذين ساقان رشيقتان، يُحيط بكل كاحل خلخال ثخين يُبْرز القدم الدقيقة. وتنطوي وضعة التمثال على اعتزاز الأنثى بجمالها وسحرها وكمالها دونما ابتذال في مقابلة مع رقّة الببغاء الذي استكنّ فوق كتفها مردّدا لحن المناجاة الذي كان حاضره، في حين تسرُّ إليه بأشجانها وخفايا أحلام يقظتها.

والأمر الذي يُثير فينا الدهشة والإعجاب معًا أن نرى هذا المثّال الكوشاني الموهوب قد شكّل جسد «ياكْشاه» البديع تلقائيًا بإحساسه المرهف على شكل حرف (S) الذي دعاه الفنان الإنجليزي وليام هوجارث (١٦٩٧-١٧٦٤) بعد ما ينيف على ألف وخمسمائة عام في كتابه الشهير «تحليل الجمال» **خط الجمال**. ذلك أن القوس بصفته جزءاً من الدائرة التي هي أكمل حركة في الوجود يشكّل نصف حرف S الصاعد لأعلى ونصفه الآخر الهابط لأدنى. كما تتجلّى في حرف S أيضاً صفة تواصل الخط والامتداد أفقيا أو رأسيا إلى جانب صفة تقوّس الدائرة مُبدعةً بذلك الخط الحلزوني المتحوّي الذي دعاه هوجارث أيضًا **خط الرشاقة**، والذي يدور حول مركز وهمي صاعداً إلى أعلى في حركتين كاملتين هما الدّوران والصعود، فيستغرق وقتاً أطول مما تستغرقه العين في رحلتها البصريّة مع الخط المستقيم [٢٦].

أنْساق الفن والأدب

وللفن والأدب أنساقٌ خاصة يتناول من خلالها الكاتب أو الفنان موضوعه ليقنع به المتلقّي بطريقة غير مباشرة، وذلك باستخدام عناصر جذّابة متنوّعة مثل الفكاهة أو الهزل أو التعاطف أو الشفقة أو البطولة أو الترويع أو الطمأنينة أو الإثارة الجنسية أو الدهشة، فضلاً عن عناصر أخرى مكمّلة تُلهب المشاعر، كمشهد ضوء القمر، أو إقبال الربيع، أو النسيم العليل، أو قطرات الندى، أو زخّات المطر، إلى جانب استثارة المشاعر كالنظرة الخاطفة المعبّرة واليأس والشك والغيرة سواء كانت موضوعية واضحة أو مُضمَرة من خلال الإلماع والإيحاء، ومثل الجمع بين المتناقضات التي تُسبغ على الموضوع الواحد انطباعات مختلفة وفقًا لوجهات نظر المشاهدين ورؤاهم المتباينة، مثال ذلك تمثال حورية الغاب «ڤركْساكا» الذي يعود إلى حقبة أسرة **جورچارَه پراتيهارَه**، حيث تقترن البدانة بالنحافة ليشكّلا سويًا قواما بالغ الرشاقة: قامة رهيفة وصدر ناهد وبطن ضامر (**لوحة ٧**).

وثمة عنصر «الإيهام» الذي يخدع أبصارنا فنتصوّر الشيء على غير حقيقته نظراً إلى التشابه الشديد بين الموضوعين. وهناك التعبير ذو المجاز المُرسَل الذي يزيل الفارق بين الشيء والمقارن به. وإلى جوار عنصر «الكناية» المقصود به استعمال اسم شيء بدلا من اسم شيء آخر متصل به اتصالا ما، هناك «الوهم» أي الانطباع المدرَك غير المطابق للواقع الذي يدفع المشاهد أو المتلقّي إلى التوهّم بأن العالم المصوَّر في الأثر الفني مطابق للعالم الحقيقي المحيط به. ويتناول النحت كذلك حالات العشق في موضوعين أساسيين هما الوفاق والفراق، فنشهد في أولهما منحوتات العشق الثنائي «**مِيتْهُنْ**» التي لا

لوحة ٧ - جذع حورية الغاب « ڤركساكا » . من جيراسپور. ◄
أسرة جورچارَه پراتيهارَه . القرن ٩ م .
متحف جواليور الأركيولوچي .



حصر لها في مجالات النحت الهندي ولوحات التصوير، أو عندما تربت كفّ العاشق على كتف المحبوبة، أو عندما يتهلّل الوجه حين احتدام الجدل، أو مع فرحة الفوز في إحدى المباريات، وليس هناك نموذج أعمق دلالة على هذه الحالة الأخيرة من نقسٍ بارز لپارڤَتي بعد أن تغلّبت على شيڤه في مباراة للنرد فانطلقت تسخر من هزيمته. ويتجلّى عنصر الفكاهة في نقش محفور فوق جامَة يمثّل قردا يقوم بدور طبيب يخلع أسنان غُولة، في حين يبدو فيلٌ ضخم وهو يشدّ الحبل الملتف حول ضرسها. أما المشهد المثير للعجب فنراه في نقش بارز من **ديوجار** يمثّل كريشنه وهو يركل مركبة بقَدمه كي يقضي على شيطان يقود زمامها، وقد وقفت راعية غنم تتطلّع بذهول إلى المشهد واضعة أصبعها على فمها علامة التعجّب.

وما أكثر استخدام جملة من هذه العناصر في لوحة واحدة بحذق شديد مثل لوحة مصوّرة من **بريهاديشْوارَه** تعتبر نموذجًا كلاسيكيًا، حيث نرى محاربين مقطّبي الجبين وقد انبثق شرر الغضب من عيونهم وهم يلوّحون بأسلحتهم بعزم عارم مُصَمِّمِيْن على النصر أو الموت غير مكترثين بمناشدة زوجاتهم اليائسات اللاتي يقتربن منهم والدموع تنهمر على وجوههن، يتضرّعن إليهم لإيقاف القتال الذي سيؤدي لا محالة إلى القضاء عليهم جميعاً، فلقد اجتمعت في هذه اللوحة معًا مختلف آيات الرعب والبطولة والإثارة والشفقة.



الفصل الرّابع
إطلالة عامة على الفنون الهندية

نشأ الفن الهندي أول ما نشأ متحرّرًا متنوعًا، ثم ما لبث أن أصبح أسيرًا لنواميس فنية جامدة مستقاة من التقاليد والأعراف الهندية، فغدا فنّا كهنوتيا بعد أن ظهرت كتبٌ تضم قواعدَ وأصولا تُلزم الجميع باحتذائها. وتذهب العقيدة الهندوكية إلى أن جمال التحف الدينية يُسهم في إضفاء القداسة عليها، كما تجتذبُ زخارفها القوى الإلهية نحوها. ولا تهدف تماثيل الآلهة الهندوكية إلى محاكاة الأشكال البشرية بقدر ما تذهب إلى التعبير عن القوى الخارقة للآلهة، فالشكل الإلهي هو «شبيه» أو تعبير مؤقت لأحد مظاهر طبيعة الإله الرحيمة أو المروّعة. وتعقد معاجم الإيقونوغرافية الهندية المتداولة أهمية كبرى على المفهوم الماثل وراء الصورة، إذ يعتقد الهندوس على سبيل المثال أن الإله الراقص «شيڤه» ما يكاد يبدأ «**رقصته السحرية لتدمير الكون**» حتى يتهاوى كل ما في الكون وتتساقط النجوم مترنّحة في أرجاء السماء قبل أن يُعيد خلقَه من جديد.

وكلمة «شيڤه» تعني السعادة الأبدية والبُشرى بحُسن الطالع. ويصف سِفر **الأوپانيشَد** الإله شيڤه بأنه الحقيقة العلوية، والميمون، والخالق، والحافظ، والمدمّر، وهو كلّهم جميعا. وتنطوي عقيدة الإله شيڤه في جنوب الهند على خمس وعشرين صورة أو هيئة له تأتي في مقدّمتها هيئة «**نتراجه**»، أي صورة الإله شيڤه راقصًا التي تُعدّ أهم تشكّلاته، وتعود هذه الصورة إلى حضارة وادي السند خلال الألفية الرابعة قبل الميلاد. ويؤيد هذه الحقيقة تمثال منمنم عُثر عليه مؤخرًا لراقص يقف على قدمه اليمنى رافعًا ساقه اليسرى لعله النموذج الأصلي الذي يُمثّل رقصة الكون «نتراجه».

وتمثّل رقصة شيڤه حركة الروح الكونية وإيقاعها، نُتابع معها رقصة الإله مع بزوغ الشمس، وهدير الموج في الخضمّ، ودوران الأرض، وهزيم الرعد وتوهّج البرق. فكل حركة في الكون هي رقصة للإله وبدونه ليست ثمة حركة. ورقص شيڤه خفيف هيّن، لأنه إذا ما رقَصَ بعنف واحتداد غَرَق الكون وتلاشى في لمح البصر، كما أنه لا يرقص إلا مُغمض العينين لأن الشّرر المنبعث من عينيه يأتي على الكون بأسره، فيُبيدُه. وقد اشتهرت لوحات الإله شيڤه «**نتراجه**» [الإله راعي الرقص] بما تنطوي عليه من حسّ رهيف بالتوازن والحركة.

ولنتراجه أذرع أربعة يواجه بها اتجاهات الكون الأصلية الأربعة أثناء رقصه، وهو العليم بكل شيء والقادر على كل شيء، ولا يكفّ عن الرقص هنيهة. وتمسك يمناه العليا بطبلة صغيرة على شكل الساعة الزمنية يدقّ عليها إيقاع الكائنات التي ستُبعث من جديد، وترمز إلى أن الإله هو مصدر الصوت والحروف الأبجدية المنطوقة، ومِنْ ثَم كانت طبلته هي مصدر لغات العالم جميعًا.

وتحمل يمناه السفلى إيماءة الإله الراقص حامل شعلة النار المتّقدة المعدَّة لتدمير الكون، حيث إن النار هي العنصر الوحيد القادر على تدمير المادة. وبينما ترسم يسراه السفلى إيماءة «جاجاهاستا» مشيرةً إلى قدمه المرفوعة، رامزةً إلى أن قدميْ الإله هما المأوى الذي تلوذ به أرواح العامة، تعبرّ القدم المرفوعة عن انعتاق البشر من إسار متاع الغرور الدنيوي «مايا»، وبهذا تكون رقصة شيڤه هي لخير الإنسانية لأن الهدف من رقصه هو انعتاق البشر من أغلال الرذيلة فتتهاوى قوى الشر. وترتكز قدم شيڤه الأخرى فوق جسد «مُويالاكَه» رمز الجهل لتسحقه حتى يعلو شأن الحكمة والتنوير ويتحلّل الإنسان من عبودية الجهالة.

وقد تنبثق من رأس الإله خصلات شعره مبسوطة يمينًا ويسارًا في تماثل ملحوظ حتى تمسّ الهالة المشتعلة من حوله، كما قد تقف الربة «جانجه» المجسِّدة لنهر الجانج المقدس فوق إحدى خصلات الإله مواجهة له وقد عقدت يديها علامة

الخشوع والطاعة. ويرفع شيفه يده الثالثة ليأمر الليل الموحش بالسكون، في حين يُشير بيده الرابعة إلى إبهام قدمه حيث المأوى الذي يلوذ به المؤمنون طلباً للأمان، هذا في الوقت الذي يدبُّ من ورائه مخلوق وحشي يمثّل عالم الشرور. وتشكّل أذرع شيفه الأربع ما يشبه الدائرة، ويتطاير شعره وأوشحته، وتتراقص اللُّهب من حوله على حين يبدو الإله في الوسط هادئاً ساكناً، ولا غرو فقد بلغ مرتبة «النرفانه» مخلّفاً الدنيا نحو السلام الأبدي حيث تتحلّل الذاتية مما يعلق بها من أدران الحياة عامة لذةً ونشوةً وعاطفةً، فإذا بلغ المؤمن مرتبة التسامي فوق هذه الشهوات انتهى إلى الخلاص الروحي والنورانية. وتعدّ هذه الصيغة الفنية بما تنطوي عليه من إيقاع وتوتّر إحدى أعظم إنجازات الفن الهندي **(لوحة ٨)**.

وتعبّر منحوتات ثنائي العشّاق المتعانقين «**مِيثْهُنْ**» التي لا حصر لها في الفن الهندوكي عن الجمع بين النقيضين : الذكورة والأنوثة، وعن طبيعة التناسل والإخصاب، كما تعدّ أيضاً «رموزاً ميمونة» شأنها شأن النبات ومصادر المياه وكل ما يمثّل الإخصاب **(لوحة ٩)**.

وكما كانت اليونان هي النبع الذي استقى منه الفن الأوربي، كذلك كانت الهند هي مهد الكثير من الطرز الفنية في شرقي آسيا بصفة عامة. وعلى غرار فناني العصور الوسطى المسيحيين اهتم الفنانون الهنود بصفة خاصة بتمثيل عالم الآلهة الغيبي وقوى الطبيعة الخارقة، فلم يبالوا كثيرا بالتمثيل الواقعي للأجساد أو بالنسب بقدر ما عُنوا بتمثيل مشاعر الرهبة والرعب والتبجيل.

ويزخر الفن الهندي بالعديد من القصص المعبّرة عن عقيدتيْه الدينيتين : الهندوكية والبوذية، وكان الفكر البوذي قد غزا القلوب فانتشرت فنونه من عمارة ونحت وتصوير في أنحاء الهند، ثم انتقل شرقاً عبر طرق القوافل المارة بصحراء جوبي نحو الصين ومنها إلى اليابان. على أن الهند نفسها ما لبثت أن عادت شيئا فشيئا إلى الهندوكية التي تتّسم بتعقيدات شتّى تخلو منها البوذية، وتقوم على النظر إلى الكون بوصفه متاع الغرور الوهمي «مايا»، حيث «تتناثر على سطحه المخلوقات مثلما تفيض مياه الأنهار على الأرض قبل أن تجفّ وتذهب بَدَدًا». وكانت هذه النظرة إلى التغيّرات المستمرة في عالم المايا لقاءَ قُوى الطبيعة السرمدية هي كل ما طمح الفن الهندوكي إلى التعبير عنه.



لوحة ٩ – ثنائي العشّاق من الذكور والإناث « مِيثْهُنْ ».

وثمة مراحل ثلاث مرّ بها تصوير «بوذا»، إذ لم تكن قداسته في مبدأ الأمر تُبيح تصويره نحتاً في صورة البشر، فاجتزأ المثّالون البوذيون الأوائل بالرمز إلى جلال بوذا وقدراته فحسب، إلى أن انطلق النحاتون بعد وفاته بمائتي عام – بمباركة نِحْلة «الماهايانه» البوذية المتحرّرة – يشكّلون تماثيل بوذا بأسلوب قريب من الأسلوب المتأغرق، وسرى الاعتقاد بأن بوذا يحمل سمات جسدية ينفرد بها وحده، فكانت له عين ثالثة هي عين الحكمة تستقر بين حاجبيْه، كما يعلو رأسه نتوء المعرفة، وتتدلّى من طرفيْ أذنيه زائدة **(لوحتا ١٠ أ، ب)**.

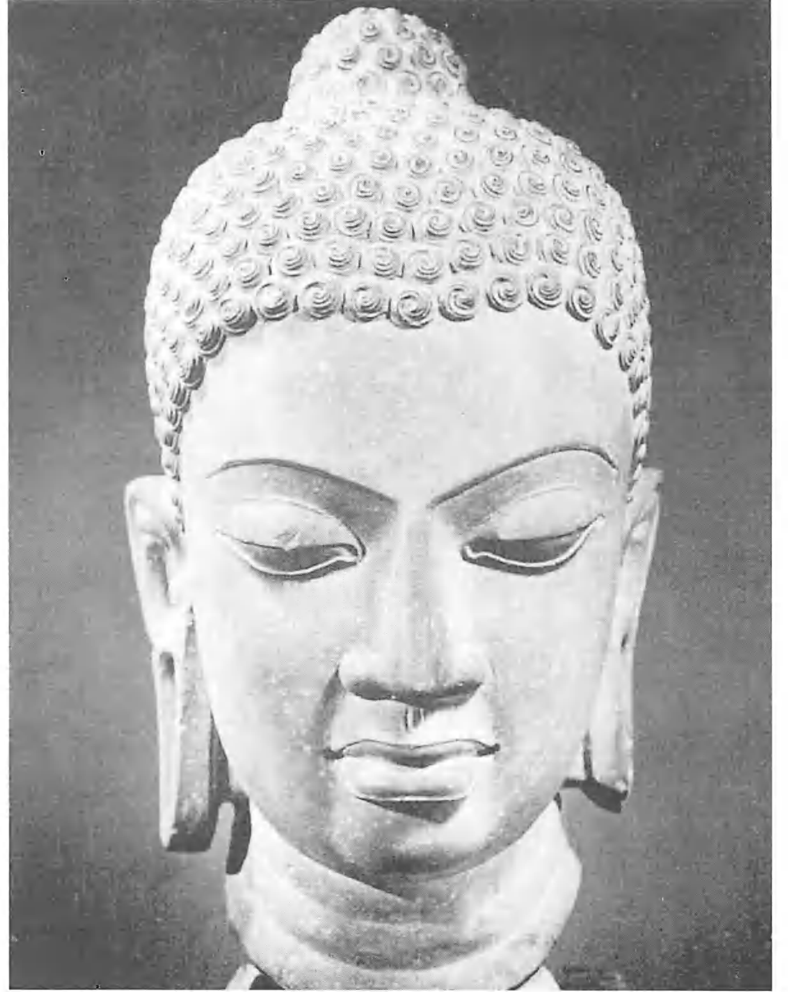
وكانت التقاليدُ الهندوكيةُ في الهند من القُوة والرسوخ بحيث إنَّه – حتى بعدَ اتِّخاذ البوذية عقيدة رسميّة – لم يَكُفَّ الفنانون الهنودُ عن تزويد منحوتاتهم بحشودٍ من أربابِ الطَّبيعة [٢٧] وأرواحها [٢٨] والجنّيات، التي هي عادةً مصدرُ الخير جالبة السعادة والرخاء باعتبارها الحارسة الأمينة للكنوزِ المخبوءة في باطن



لوحة ٨ – شيڤه إله الرقص « **نَتَراجَه** » . الرقصة المقدسة
لتدمير الكون . من البرونز . متحف جيميه – باريس .



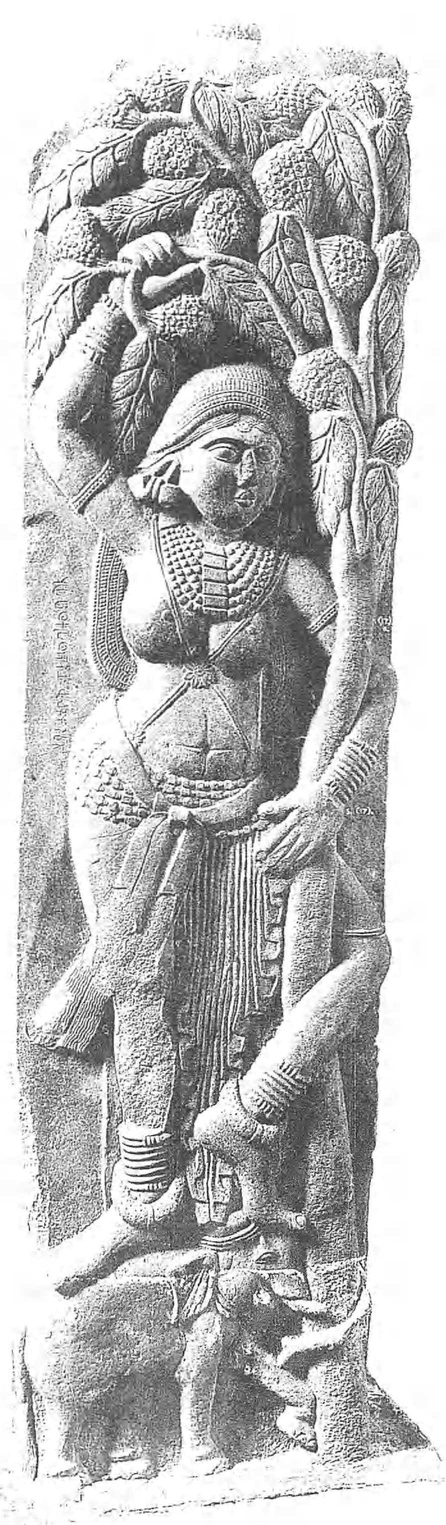
▲ لوحة ١٠ أ – رأس بوذا. حقبة جوبتّه. من ماتهُورَه. القرن ٦م. متحف الدولة بماثْهورَ



▲ لوحة ١٠ ب – رأس بوذا . حقبة جوبتّه. من ماتهُورَه .

الأرض وحول جذورِ الأشجار، فإذا البوذيّة تتبنّاها وتجعل منها حارسةَ القانون الذّائدةَ عنه. وعلى رأسِ هذه الأرباب المحبوبة **الياكشا والياكشي** التي غدت الآلهة الشفيعةَ للمُدن والأحياء والبحيراتِ والآبار (**لوحتا ١١ أ، ب**).

وترجع عبادةُ هذه الأرباب هي وربّاتِ الإخصاب والإلهاتِ الأُمَّهاتِ إلى سكّانِ الهندِ الأوائل. وكانت المنحوتاتُ التي تمثّل الياكشا في الفنِّ الهنديِّ من بين أقدم صورِ الآلهة التي سبقت بطبيعة الحال تمثيلات البوديثاتفا [٢٩] البوذية والآلهةِ البراهمانية، ومن ثمَّ كانت ذاتَ تأثير واضح على تشكيل هذه الأخيرة. وتميزت منحوتاتُ الياكشا المبكِّرة بضخامتها ونتوء كروشها وانتفاضها بالحيويَّة، كما اتُّخذت أشكالُها فيما بعد «نماذج أصليَّة» [٣٠] لحارسي البوابات في الفنِّ الهندوكيِّ والبوذيِّ والجيْني لا سيما في الصين واليابان. وأشهرُ أربابِ الياكشا هو **كوبير** الذي كان يحكُمُ مملكةَ ألاكَهْ الأسطوريَّة بجبال الهِمالايا. وكانت الإناث من بين هذه الآلهة تُدعى الياكشي أو الياكشيني، وظهرن أكثر ما ظهرن فوق السياجاتِ والبواباتِ البوذية والجيْنيّة المبكِّرة عارياتٍ أو شبه عارياتٍ مزداناتٍ بالحليِّ والجواهر. وصوَّرهن الفنانون راقصاتٍ متأرجحاتٍ مرحاتٍ وكأنَّهن طافيات فوق المياه المضطربة للكوْن الوهمي «مايا»، وكان هذا الولَعُ بالأشكال الرّاقصة أمرًا ملحوظًا في فنون الهندِ الأولى. وتُصوَّر **الياكشي** حين تُمثَّل باعتبارها جنيّة الشجر في الأغْلبِ قابضةً على غُصْن شجرةٍ وهي تدفع جذع الشجرةِ بطرف قدمها دفعةً رقيقةً، إذ ساد الاعتقاد بأن مثل هذه الدَّفعة تجعل الشجرة متدفِّقَةَ الثَّمَر. وكانت أشكالُ الياكشي – جنّية شجر كانت أم جنّية فضاء – تبدو بأجسادٍ بضَّةٍ وكأنها مُترعَةٌ بخيراتِ الأرضِ (**لوحة ١٢**).



▲ لوحة ١١أ – ياكشي (ياكشيني) . كلكتا .

لوحة ١١ب – جان الشجر "سالا بانچيكه" ◀
تفصيل من بوابة ستوپه سانتشي١
يمثّل الياكشي التقليدية تحتضن شجرة وتؤدي دورَ عنصر زخرفي يدخل في تركيب الطنف لحمل العنصر الأفقي الأدنى من النضد. وتبدو الياكشي في وضعة ثنائية البعد تتيح لجسدها التوالف مع الشجرة وأغصانها.



وقد وطّدت العقيدةُ البوذيّة أقْدامَها في طُول بلاد الهند وعَرْضِها خلال حياة مؤسِّسِها «بوذا جوتامه» الّذي ما كاد ينتقلُ إلى العالم الآخرِ حتّى دبَّ الخلافُ بين تلامذته على تأويل ما تركه بين أيديهم من نُصوصٍ وطُقوس، طامعين في أن تبعثَ إليهم السَّماء ببوذا آخرَ يعيدُ للبوذيَّة ألَقها من جديد. وفي منتصَف القرن الثّالث ق. م اعتنق «أشوكَه» العظيم ملكُ البِنجاب (٢٦٤ - ٢٣٧ ق. م) العقيدة البوذية التي أُشرب قلبه حبَّها، فجدَّ وثابر محاولاً بلوغ مرتبة النِّرڤانه، وأخذ على عاتقه على نحو ما أسلفت نشرَ تعاليم بوذا العمليَّة وفي مُقَدِّمتها الاستقامة والأمانة فيما يتّصل بكسْب العيش، وانبرى يحفرُ الآبارَ لريِّ العَطْشَى، ويغرس الأشجارَ لتُظلَّ العابرين، ويجمعُ الصَّدقاتِ لرعاية المحتاجين، ويقيمُ المستشفيات للمرضى والحدائق العامَّة للجائلين، كما شيَّد كثرةً من المعابد البوذيَّة الكبرى ومتواضعة الحجم في شتّى أرجاء الهند، وأطلق الدُّعاةَ لنشر هذه الدِّيانة داخلَ إمبراطوريته وفيما جاورها وما وراءَها، وبخاصة إلى كشمير وسيلان والشّام ومصرَ وأواسط آسيا والصِّين.

ومعَ نهاية القرن الثاني ق. م اتّسم مبنى الستويّه بأبعاد هائلة ونِسَب معماريَّة عملاقة (لوحة ١٣). ويَتجلّى جلالُها بأروع صُوَره في الستويّه العُظمى الموجودة بسانْشي التي شيَّدها أشوكَه في نهاية القرن الثاني ق. م فوقَ رَبْوة عاليةٍ تُشْرفُ على سهلٍ فسيحٍ (لوحة ١٤). وتتألَّف قاعدةُ هذه الستويه من مَنصَّة دائريَّة ترتَفعُ سبعةَ أمتارٍ ويؤدِّي إليها سلمٌ من ناحية الجنوب يَرقى بالزّائر إلى ممشًى ضيِّقٍ يَحفُّ به سياجٌ ويُحيط بدوره بقبَّة مُصْمتة تعلو ١٧ متراً عن سطح الأرض. وتنبَسطُ فوق قمَّة القبَّة مساحةٌ مربَّعةُ الشكل يتوسَّطُها عمودٌ يحملُ ظُلاتٍ ثلاثًا متتالية يقلُّ حجمُ أعلاها عن أدناها. ويُحيطُ بالمبنى كُلِّه سياجٌ حجريٌّ دائريٌّ تقطَعُه أربَعُ بوّابات مزخرفةٍ بالمنحوتات في الشَّمالِ والجَنوب والشَّرقِ والغرب. وكثيراً ما كانت تزيِّنُ الأسْوِجَةُ والقبابُ في الستويات بأشكالٍ زخرفيةٍ من النحت البارز، غير أن زخارف ستويّه سانشي اقتصرت على البواباتِ فحسب. وتنحصر موضوعاتُ هذه الزخارف في مظاهرِ حيوات بوذا المتعدِّدة التي عاشها فوقَ الأرضِ دونَ تصويره في هيئةٍ بشريَّة، وإنما يرمزُ إليه بعرشٍ خالٍ أو بالشجرة التي كان يستغرقُ تحتَ ظلِّها في تأمُّلاته أو بعَجَلة [دولاب] الشريعة البوذية. ولقد استمرَّ تحريمُ تصوير بوذا كإنسان على مدى قرون ولم يجرؤ الفنانُ البوذيُّ على تشبيه بوذا بالإنسان إلا بعد أن بدأت الرِّدَّةُ إلى الهندوكيَّة. وثمَّةَ مفارقةٌ صارخةٌ بين الكتلة الصمَّاءِ الخالية من الزُّخْرُفِ في مبنى الستويّه ذاته والزخارف المسرفة التي تتحلّى بها البوابات (لوحتا ١٥، ١٦)، وهو ما

▲ لوحة ١٣ - كتلة الستويه الصمّاء المبكّرة.



لوحة ١٢ – ياكشيني تتعلّق بغصن شجرة. ◀
منحوتة من ستوپه سانشي. القرن ١ م .
والياكشيني هي أنثى الياكشا ، وهنّ أرواح
الفضاء اللاتي يتّخذن الأشجار سكنًا .
ويشاع بين الهنود أن الياكشيني يمكن أن
تتحول إلى « غولة » تفتك بالأطفال . وتحيط
الياكشيني في هذا النقش البارز بذراعيها
وساقيها جذع شجرة الأشوكَه المزهرة .
وترتدي تنّورة ذات طيّات مثبّتة عند ردفيْها
بحزام من أربعة صفوف من حبّات اللؤلؤ ،
ويطوّق عنقها عقد من حبّات الدُر يتدلّى
طرفه بين نهديها ، كما تزيّن معصميها
وساقيها بصفوف من الأساور . حوالى القرن
الأول الميلادي.

يعكس كلا من النظرة البوذية المتقشّفة للحياة والنظرة الهندوكية ذات الطابع الحسيّ التقليديّ، حيث يختلطُ التّوريقُ الكثيف بتماثيل بشريَّة تتّسمُ أجسادُها بالانسيابية والاسترخاء، وبتماثيل لحيوانات موحية بقوَّة بوذا وجلاله، وبتشكيلاتٍ لجنٍّ الطبيعةِ الهندوكية مثل تماثيل الياكشي الفائرة بالنوازعِ الحسّيّة وهي تتدلّى كالثمار الناضجة من فروع الأشجار. ويسترعي انتباهنا هذا التصوير المُغرق في تصيّد المُتعة الذي يُعتبر أمرًا غريبًا على الفلسفة البوذية الداعية إلى الزُّهد، وأغلبُ الظنّ أنَّهُ تعبيرٌ عن نزعة هندية أصيلة استطاعت في كُلِّ الأزمنة أن تُوحِّدَ مُعظمَ ملامحِ الفنون البوذيَّةِ والهندوكيَّةِ والچيينيَّة وأن تَغْلِبَ عليها في طول بلاد الهند وعَرضِها.

وما مِن شك في أن ثمة أوجهًا للتشابه والاختلاف بين الفن الهندي والفن الأوربي، فقد كان الفن الهندي فنا دينيا تقليديا على غرار الفن المسيحي في العصور الوسطى الأوربية الذي كان مكرّسا للتعبير عن الطبيعة القدسية للآلهة وتعزيز مكانة الكنيسة والكشف عن أسس العقيدة.

ودَرَج القومُ على تلقين الفنان الهندي قواعد النّسب والتناغم التي تؤهّله لإبداع صور تجريدية مثالية قادرة على الإيحاء بالطبيعة القدسية للأرباب. والصُّور الهندية هي في واقع الأمر تجريد للشكل الآدمي، فبينما اتجه سعي الفنان اليوناني إلى الإيحاء بالألوهية من خلال إضفاء الكمال والمثالية على الجسد البشري، اتجه الفنان الهندي نحو خلق شخصيات مثالية



▲ لوحة ١٤ – ستوپه رقم ١ . سانشي .



▲ لوحة ١٦ – بوذا جالسًا وقد اتخذت يداه إيماءة العبادة. أجانْته . كهف رقم ١٧ مَهَرا شْتره .

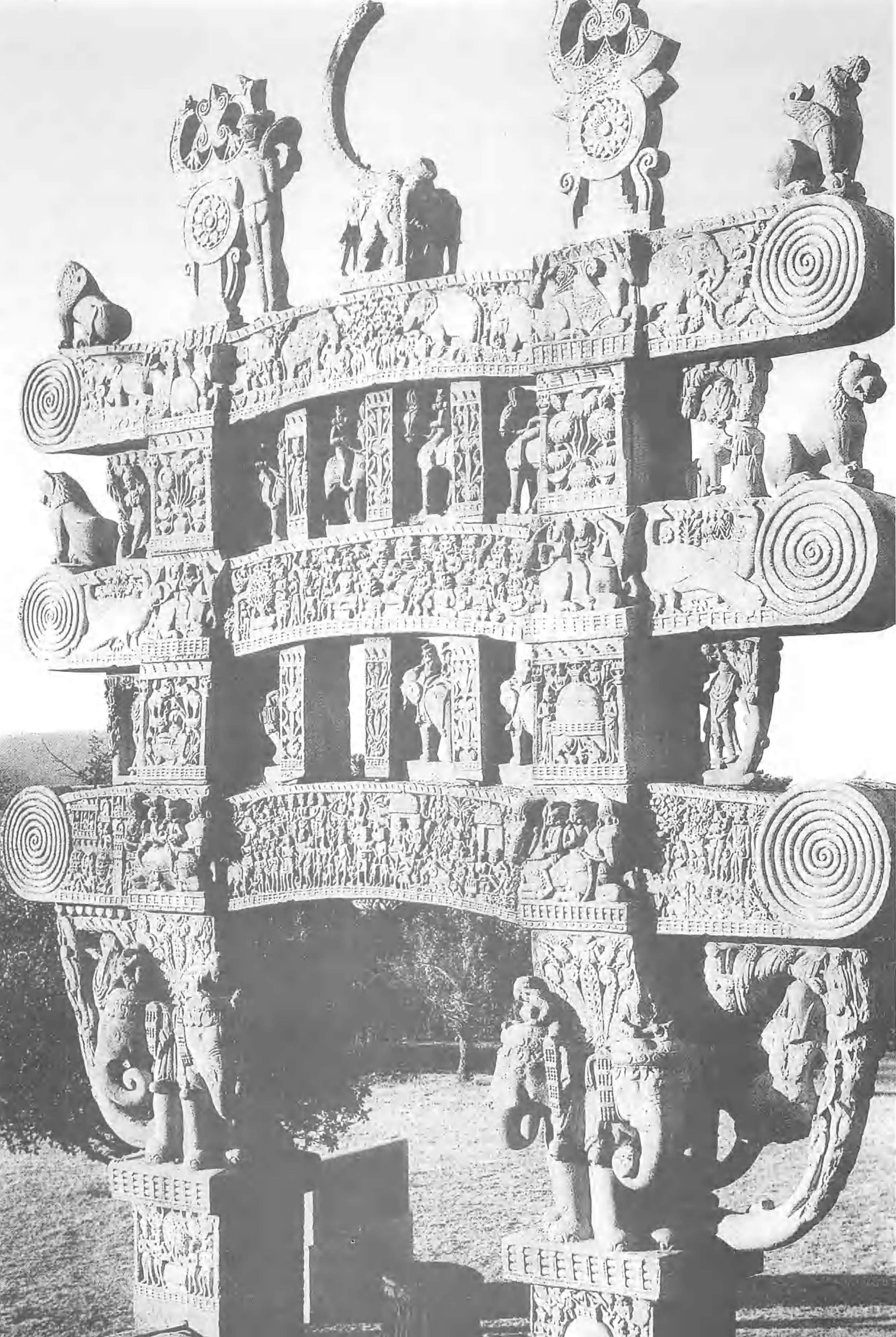
خارقة للعادة ومخالفة للنسب المتعارف عليها، متّبعًا قواعدَ ونسبًا مقصوداً بها تجاوز الجمال الإنسانيّ. فلا يُستخدم الجسد العاري في الفن الهندي لمجرد التعبير عن العري كما هو الحال في الفن الأوربي، بل للإيحاء بحسّية أرواح الإخصاب، أو بقدرة الراهب الجيْني على التحكّم الذهني في إرادته. والفن الهندي بصفة عامة لا يكشفُ عن معرفة عميقة بتشريح الجسد الإنساني بقدر ما يكشفُ عن دراية واسعة بحياة الإنسان ومشاعره، وبلغة الإيماءات المعبّرة المُقنَّنة في مبحث «ناتْيَه شاسْتره» الذي يُعْزى إلى الحكيم الهندي الأسطوري «**بَهاراتَه**»[٣١]. فعلى امتداد كافة العصور والمراحل التي مرّ بها الفن الهندي كان النّحات أو المصوّر الهندي يستهدف التعبير عن دفء الجسد البشري المترهّل وسريان أنفاس الحياة المنعشة بإضفاء التجريد على المستويات الناشزة التي تتشكّل منها صور وتماثيل الرهبان الجيْنيّين ذوات الشّبه السطحي بتماثيل أبوللو والكوروس[٣٢] الإغريقية المبكرة من حيث التجريد المُضفَى على الشكل التشريحي للإنسان. ولكن لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أنه بينما كان هذا التجريد الشائع في النحت الهندي مقصوداً به تمثيل الجسد البشري بوصفه رمزًا للروح وتعبيرا عن الانسحاب التام من الوجود المادي، كان التجريد في التماثيل اليونانية تعبيرا عن روعة جمال الشباب المُترع بالحيوية.

وتتجلّى الاختلافات الحقيقية بين الفنّين الهندي والأوربي عند المقارنة بين خصائص نمط «أفروديتي» الإغريقي ونمط الياكشي الهندي أو إلهة الخصوبة الهندية. فبينما يوحي الفنان الإغريقي بالجاذبية الجنسية ووظيفة الربّة من خلال المحاكاة الحرْفية في الرخام، يصلُ الفنان الهندي إلى النتيجة نفسها من خلال وسائل تجريدية لكنها في الوقت نفسه تتبع قواعد تشكيلية راسخة ينمحي معها التميّز الفردي، فالپورتريهات الممثّلة للآلهة في الفن الهندي هي رموز تعبّر عن أفكار عامة ولا تحمل إشارة إلى شخص بذاته. ومن هنا يمكننا القول بأن الصلة الجوهرية بين الفن الهندي والفن الأوربي قاصرة على استخدام الجسد البشري للتعبير عن الأشكال المتخيّلة للآلهة والأرباب.

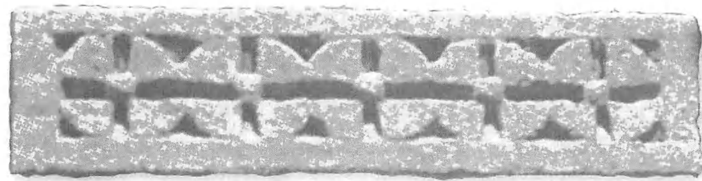
وتنحصر العقيدة الدينية الهندية وشعائرها في نمطيْن يعرفهما أهل الهند باسم التقاليد الڤيدية في وسط الهند وشمالها والتقاليد الدراڤيدية في الجنوب. ومن هنا يُشار عادة إلى العقائد الڤيدية بوصفها العقائد آرية المنبع أو البراهمانية، وإلى العقائد الدراڤيدية بوصفها عقائد جنوب الهند. وتقوم العقيدة الڤيدية أو الآرية على عبادة قوى الطبيعة من خلال تلاوة التراتيل وتقديم القرابين دون الحاجة إلى المعابد أو الأصنام أو الصلوات، في الوقت نفسه الذي يعبد فيه السواد الأعظم من الشعب أربابا حُماةً محلّيين مثل الياكشي وجنّيات البحر ومصادر المياه والتنانين وأرواح الينابيع والبحيرات وعددا لا يُحصى من ربّات الخصوبة. وإلى هذه التقاليد يرجع التفسير الدقيق للكون والأساطير ونظريّتيْ السّمْساره والكرْمه والتنسُّك والرهبنة والانصراف إلى التعبّد واليوجا والتأمل المولّه.

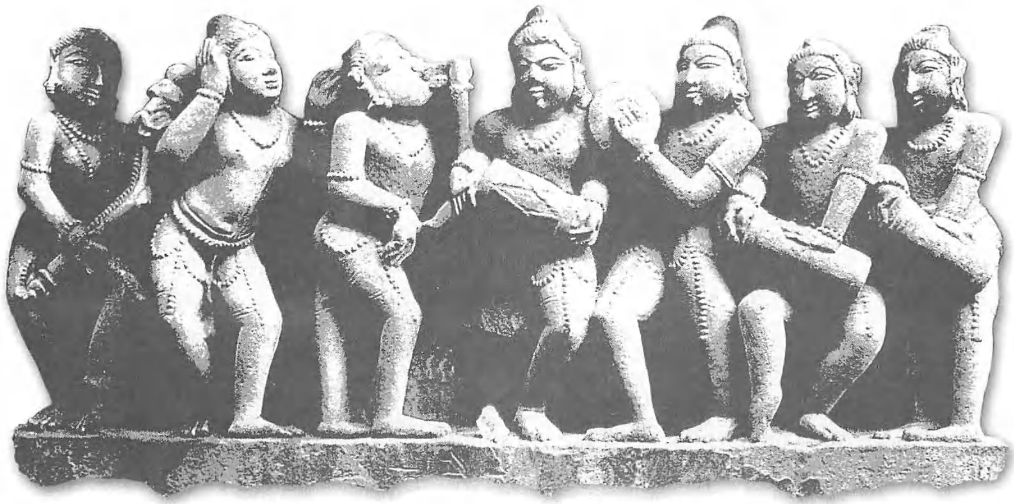


◄ **لوحة ١٥ – البوّابة الشمالية بستويه سانشي المزدانة بالزخارف المُسرفة . أسرة ساتاڤَهَنْ . القرن ٢ ق. م.**



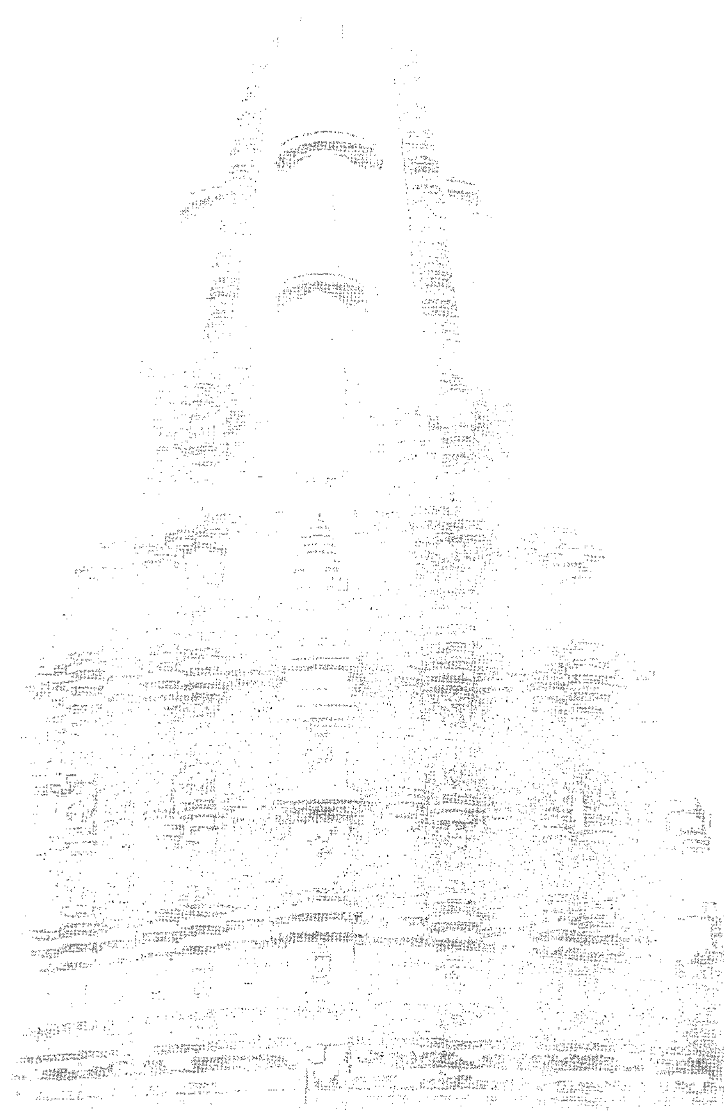






الباب الثاني

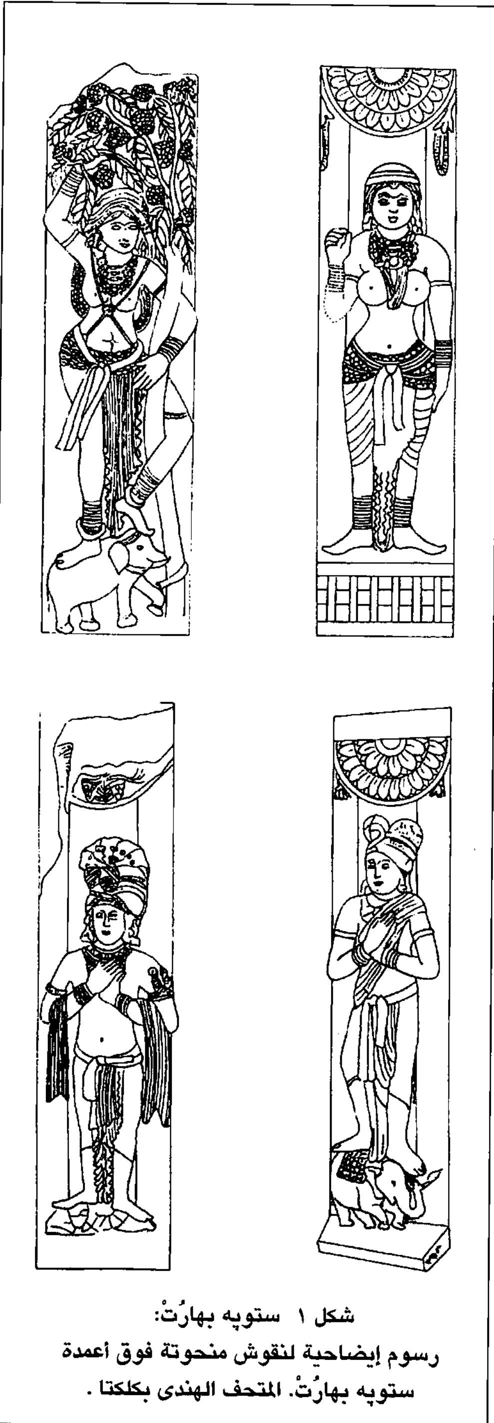




الفصـل الأول
فنون النحت والعمارة الهندية «المُركَّبة»

نبعت العمارة الهندية – شأنها شأن النحت الهندي – من صميم المعتقدات الدينية الهندية وإن وفدت عليها تأثيرات أجنبية على مرّ التاريخ. وبينما لم تلجأ العقيدة الڤيدية في طقوسها وشعائرها إلى تشييد المعابد أو نحت التماثيل، كانت لغيرها من العقائد المبكّرة صوامعها ومعابدها المشيّدة من الخشب ومصوّراتها ومنحوتاتها. ولم تسجّل الوثائق التاريخية أية إشارة إلى التماثيل والمصوّرات والمعابد إلا اعتباراً من القرن الرابع ق. م، كما لم يتوصّل الأركيولوچيّون إلى الكشف عن نماذج للنحت والتصوير تعود إلى ما قبل القرن الأول الميلادي إلا فيما ندر.

وبينما تقوم العبادة الڤيدية على طقوس قربانية حيث يستقبل الهيكلُ (المذبح) قرابين الزهور، تقوم العبادة الهندوكية أساسًا على تقديم المتعبّد أضحيته من مأكل وبخور. واعتاد القوم بناء الهيكل تحت شجرة مقدّسة أطلقُوا عليه اسم «كَايْتيَه»(٣٣) وهو الموقع الأهمّ، ويأتي بعده بيت الإله «دڤَالْيَه» الذي عادةً ما يكون صومعة (مصلّى) بسيطة مسقوفة تضم هيكلا صغيرا ورمزاً للمعبود أو تمثاله.



شكل ١ ستويه بهارُت:
رسوم إيضاحية لنقوش منحوتة فوق أعمدة ستويه بهارُت. المتحف الهندى بكلكتا.

الستُويّه

ولا يسعنا قبل البدء في تناول السّمات الجوهرية للإنشاءات الهندية الطموحة وفق توقيتها الزّمني إلا التريّث أمام مبنى «**الستويّه**» التي ربما تفوق تماثيل بوذا نفسه في التعبير عن العقيدة البوذية. والستويّه رمزٌ ومبنى جنائزي في الوقت نفسه، مُستقًى من فكرة الجثوة أو رجمة التراب فوق قبور العظماء. ولم تكن هذه العادة مقصورة بطبيعة الحال على الهند وحدها، فمُوَاراة رفات الموتى بكومة من الحجارة أو التراب هو تصرّف إنساني تلقائي إكباراً للموتى وإجلالاً لهم.

وكانت الستويه الهندية البدائية مجرد جثوة فوق مثوى قد يرتفع وسطها عمود أسطواني. ولم تشتمل أقدم نماذج الستويه على أية زخارف أو معالم تزيّنها. وما إن تطوّرت من مجرد موقع دفن متواضع إلى أكمة رامزة حتى بات من الضروري أن تحتفظ في جوفها بأثر باق أو رفات قِدّيس أو ما شابه ذلك داخل غرفة مُصْمتة تتوسّط المبنى، بحيث لا تكون ثمة صلة بين داخل الستويه وخارجها. ومع مرور الأيام أضيفت عناصر ضرورية إلى الستويه الكلاسيكية مثل «**الهارميكَه**»، وهي شرفة صغيرة فوق قمة الستويه، وطبقات الأقراص متفاوتة الأحجام المصطفّة بعضها فوق بعض في شكلٍ مخروطي «**تشاتْرَه**» وكأنها مجموعة من المظلاّت تُحيط بالصاري المركزي البارز من منتصف الشرفة. ويطوّق الستويه من الخارج سياج «**ڤيدِيكَه**» يتخلّله مدخل

مزخرف مهيب «تُورَنَه» أو عدّة مداخل. وتُخصَّص المساحة الواقعة بين الستويه والسّياج لطواف الحجّاج حول المقام، ومن هنا أُطلق عليها اسم«مجاز (أو ممرّ) الطّواف»، وشيئا فشيئا أضيفت عناصر أخرى إلى الستويه بقي منها ما بقي وزال ما زال.

وعلى مدى تاريخها الممتد لم يظفر السطح الخارجي للستويه بأية زخارف فنية باستثناء الأسْوِجة التي تطوّقها والمداخل (البّوابات) المؤدّية إليها، وقد ظهرت أولى المنحوتات التشكيلية الهندية فوق أسْوِجة شرفات ستويه **بهارُتْ** (شكل ١) الواقعة شمالي إقليم مادهيا پراديش، وتتّخذ هذه الستويه شكلا نصف كروي سوف يتكرّر في ستويه سانشي وغيرها بإقليم قندهار. وقد أرجع العلماء تشييد سياج ستويه **بهارُت** إلى عهد أسرة **سُونْجَه**، وإن كان مبنى الستويه نفسه قد شُيِّد أول ما شُيِّد في عهد أسرة **موريَه**.

الكايْتِيَه

وتأتي قاعة الـ«كايْتيَه» بعد الستويه في قائمة العمارة الهندية الدينية. وجرت العادة بأن يُطلق اسم «الكايْتيَه» على أي بَراحٍ مُسَوَّج، أو أي مقام مقدّس، أو أي مزار يقصدُه الحجّاج البوذيون. وقد لا تتجاوز مساحة الكايْتيَه بقعة من الأرض تحيطُ بموقع ذي طبيعة مقدّسة قد يكون شجرة أو صخرة أو حتى كوخ خشبي متواضع.

وما إن غدت الستويه مركزَ جَذْبٍ للحجيج حتى أصبح لا مناص أمام الكهنة والرهبان ورجال الدين القائمين على الستويه أو المتردّدين عليها من التعجيل ببناء أماكن للعبادة في المنطقة المحيطة بالستويه أطلق عليها اسم «الكايْتِيَه»، وإذا هي تتحوّل آخر الأمر إلى صومعة أو مصلّى للعقيدة البوذية.

العمارة الهندية

وقد بدأ تشييد العمارة الهندية المبكّرة بالخشب، ثم ما لبث البناؤون منذ عهد **أشوكَه** أن حاكوا هذا النموذج المبكّر مع استخدام قوالب الطوب والحجر، وتشكّلت الأنماط المختلفة للأسقف كروية الشكل، والقبوات الأسطوانية، والشبابيك الجمالونية، والأعمدة الملتصقة بالجدران والطُّنُف[٣٤] على غرار«النماذج الأصلية» الخشبية. وكان طبيعيا – لاسيما في المراحل المبكّرة – أن يكون جانبٌ من العمارة الهندية محفوراً في الصخر، بمعنى أن تُحفر الصومعة في جوف الكتلة الصخرية أو بإزالة سطحها الخارجي لتغدو معبدا قائما بذاته. ولا تزال نماذج من هذه المعابد قائمة إلى اليوم. ويمكن مشاهدة نماذج النوع الأول – أعني المعابد الكهفية – في المعابد البوذية المبكرة بأجانْتَه وبهاج وناسِكْ وكارلي، وفي المعابد الهندوكية بكهوف جزيرة إليفانْتَه الواقعة أمام مدينة بومباي (**لوحة ١٧**). أما نماذج النوع الثاني فنجدها في مامِلْپُورَم جنوب مدينة مَدْراس (**لوحتا ١٨ أ، ب**) وكذا في إلُّورَه (**لوحة ١٩**) حيث تبارى البوذيّون والجِيينيّون والهندوكيون في حفر المعابد الكبرى في جوف الجبال الصخرية. ولعل أروع هذه المعابد هو المعبد الهندوكي في **كايْلاشَه** (اسم فردوس الإله شيڤه بجبال الهمالايا) حيث غاص البنّاؤون حوالى ثلاثين مترا داخل الصخر لتشكيل المعبد، ثم التفتوا إلى الجدران ليحوّلوها إلى أعمدة سامقة وتماثيل آسرة ومنحوتات بارزة، كما زوّدوا ثلاثة من جوانب المعبد المحفور بالخلوات والمصلّيات. ومن المعروف أن العَقْدَ[٣٥] لم يُستخدم قط كعنصر معماري في مجال العمارة الهندية قبل دخول المغول إلى الهند، وإن استُخدمت التّقبية – وهي نوع من التسقيف بعقود حجرية متراصّة بين حائطين متوازيين – في العمارة المحفورة في الكتل الصخرية.

وهناك أنماط معمارية خاصة استخدمتها العقيدتان البوذية والجِيينيَّة أشهرها «الستويّه» –وهي كما سبق القول تطوير لرُبَى الدفن الهندية القديمة– ما لبثت أن اكتست بالحجر تحيط بها الأسوجة المزوّدة بالمنحوتات الزخرفية. وأهم عناصر الستويه هي القبّة، وغرفة صغيرة على مستوى الأرض في منتصف الستويه لحفظ الذخائر المقدّسة يُحرَّم دخولها بعد الفراغ من تشييدها،

لوحة ١٧- الصومعة الرئيسة بمعبد إليفانتَه يعلوها ◄
قضيب الذكورة « اللِّنجام » رمز الإله شيفه .

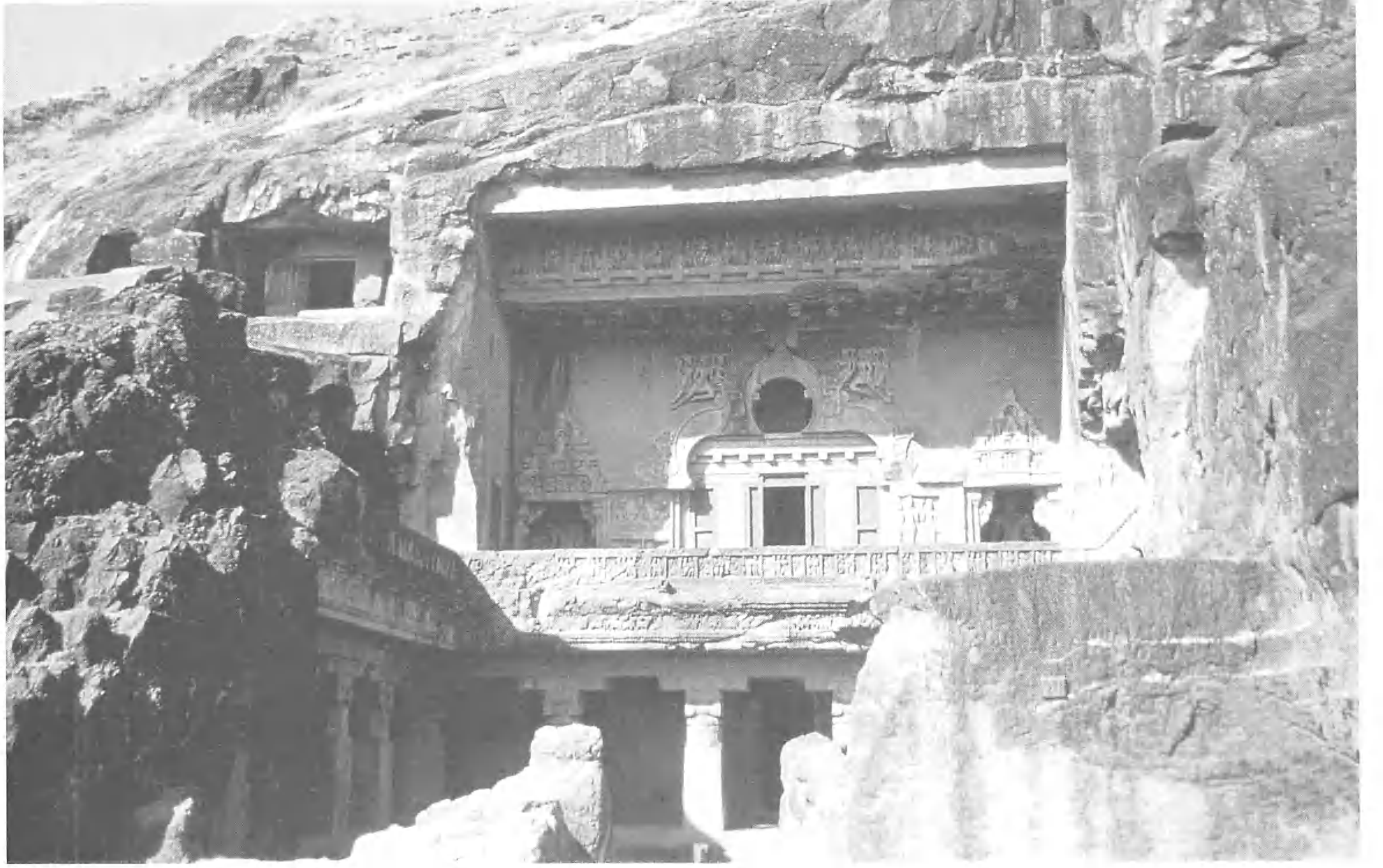




▲
لوحة ١٨ أ – معبد البطل أرجُونَه . ماملِپُورَم . إقليم تاميل نادو، بجنوب الهند.

لوحة ١٨ ب – مقام على شرف الملوك الخمسة . مامِلْپورَم .
إقليم تاميل نادو بجنوب الهند .
▼





لوحة ١٩ – معبد هندوكي في إلُّورَه.

وطابق أو طابقان ترتكز عليهما القبة. كما تُزوَّد الستوپه أحيانا بدَرَجٍ أو أكثر يؤدي إلى مجاز طواف الحجّاج، وشرفة صغيرة فوق القمة ينهض من مركزها عمودٌ يحمل مظلّة رمزية أو أكثر، وقد يحيط بالقبة سياج. وتعدّ الستوپه في العقيدتين البوذية والچيْنيّة رمزاً معبّراً عن موت بوذا المعلم الأكبر أو عن موت ماهاڤيرَه مؤسس العقيدة الچيْنيّة. ونشأت قبة الستوپه في المراحل المبكرة نصف كروية، ثم ما لبثت أن نالها التطوير لتأخذ أشكالا مستدقّة بلغت قمة الجمال، لا سيما في بورما حيث زادت الستوپه ارتفاعا واتساعا وزخرفةً.

كذلك ابتكر المعماريون البوذيون في الهند «معبد الشجرة المقدس» «كايْتيَه» غير المسقوف على نحو ما أسلفت، والذي يشتمل على قاعة مربّعة أو دائرية محاطة بالأعمدة الجدارية الملتصقة، وشرفة داخلية يعلوها قبوٌ أسطواني مفتوح عند منتصفه يحيط بشجرة مقدّسة هي شجرة «بو» [أو تين المعابد أو الأثأب] التي جلس إليها بوذا وتُعدّ رمز استنارته. ويذهب المتخصّصون إلى أن هذا الطراز من الستوپه هو طراز جدّ قديم احتل مكانه إلى جوار عقيدة عبادة **الياكشي** وجنّيات الشجر والمياه الغابرة.

وقبل ذلك بوقت طويل كان ثمة نشاط معماري من نوع آخر يشقّ طريقه وئيداً – كما قدّمت – عندما بدأ الكهنة يتّخذون «**الكهوف**» – طبيعيةً كانت أو محفورة بأيديهم – أماكنَ للعبادة. وتطوّر الأمر فإذا الكهنة يُقْدِمون على محاكاة المباني الدينية المستقلّة بذاتها مثل الستوپه والكايْتيَه في جوف الكهوف مستخدمين الحجر الطبيعي والخشب. وبمرور الزمن تحوّلت بعض قاعات «الكايْتيَه» داخل الكهوف إلى منشآت صرحية تضمّ العديد من عناصر المعبد مثل الصحن والمجاز المُستعرض والأعمدة المستقلّة القائمة بذاتها. وتزامن ذلك مع نشأة «**الڤيهارَه**» الهندية التي كانت في الأصل مجرد «**قلاّية**»

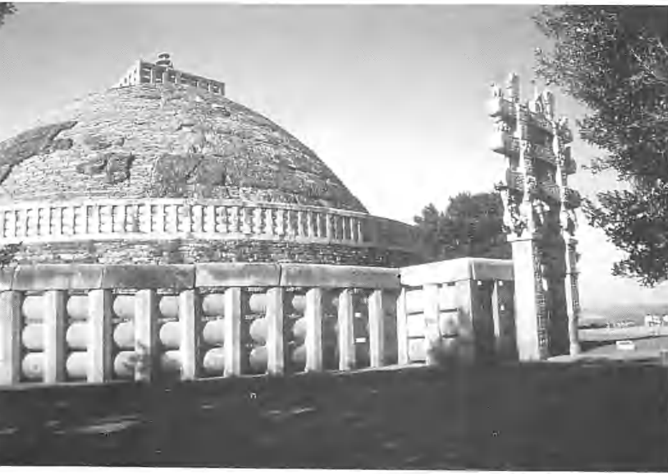
متواضعة لراهب أو صومعة لناسك أو أحيانًا مقرًا للمعبود، وعادة ما تكون فجوة طبيعية في سفح الجبل، إلى أن اتّجه الكهنة إلى حفر كهوفهم الصغيرة في جوف الصخر. وانتهى بهم الأمر إلى تشييد الأدْيرة والقلالي (جمع قلاّية) المُطلّة على صحن متّسع في بطن الجبل يجمعُ شملَ المجتمعات الرهبانية الغفيرة. وقد زُوّدت معظم مداخل المباني الهندية المبكرة بـ«حشوة عقد»[٣٦] تشغلها منحوتات أو زخارف، ويعلوها عقد مدبّب أو جمالوني مسنّم.

والأعمدة الهندية نوعان وِفقًا لاستخداماتها، فهي إما مُفردة مستقلّة يحمل كل منها رمز إله المعبد المنتصبة فيه مندمجةً في التصميم الإنشائي ذاته، أو قد تتشكّل فى الطُّرز والأنماط المنتشرة التي تتميّز من بينها الأعمدة مثمّنة الأضلاع، وجميع هذه الأعمدة منحوت في الصخر.

وتختلف تيجان هذه الأعمدة بعضها عن بعض، فبينما تشكّلت تيجان الأعمدة منذ العصور المبكرة من عناصر ثلاثة : العنصر الأدنى على هيئة زهرة لوتس مقلوبة في شكل ناقوس، يعلوها أربعة أسود متظاهرة أو ثيران، ومن فوقها وسادة ذات شكل شبه منحرف تزيّن أركانها لفافات حلزونية على غرار اللفافات الأشورية لا الإغريقية، تشكّلت تيجان العصور الوسطى في شمال الهند على هيئة وسادة مضلّعة، أو على شكل زهريّة مُترعة بالنباتات المُتطامنة التي تشكّل رقشًا أو توريقا متشابكا اصطلح الأوربيون على تسميته فن «الأرابيسك»[٣٧].

وتدلّ النقوش البارزة الموجودة في بهارُت وماتْهورَه وأمارڤَتي، وكذا أساسات بقايا المباني والمعابد والأدْيرة، على تقدّم فن «النحت والعمارة المركّب» حجمًا وروعةً وجلالاً في عهود أسرات سُونْجه والكوشان وآندرَه (١٨٥ ق. م إلى ٣٢٠ م).

أما أجمل لوحات النقوش البارزة خلال هذه المرحلة المبكرة فهي تلك الموجودة بالقصر الملكي في بهارُتْ وصومعة چاجّاياپيتَه ومعابد الأشجار المقدّسة «كايْتيَه». كما تتألق بين مصاطب الستوپَه في ذلك العهد تلك الموجودة في بهارُت وأمارڤَتي وسانشي **(لوحات ٢٠ أ، ب، ج)**، فضلا عن بقايا وأطلال مصاطب الستوپه المزوّدة بالمنحوتات الزخرفية الثريّة ذات الطراز البوذي المتأغرق بما في ذلك أسْوِجتها ومداخلها. وثمة مبنى مشهور ما فتئ الحجّاج الصينيون يشيدون به إعجابا هو ستوپه «**كانيشكَه**» أبرز ملوك أسرة كوشان بالقرب من مدينة بيشاور، حيث تتشكّل من خمسة طوابق تعلو إلى خمسة وأربعين مترا، على حين ارتفعت علوة المبنى الخشبية مائة وعشرين متراً، كما يرتفع ساري الستوپه الحديدي الذي يحمل ٢٥ مظلّة من البرونز فوق المبنى ستة وعشرين مترا!!



▲ لوحة ٢٠ أ – ستوپه رقم ١ . سانشْي .



▲ لوحة ٢٠ ب – ستوپه رقم ٢ . سانشي ويحيط بها سياج .

▼ لوحة ٢٠ ج – ستوپه رقم ٣ . سانشي .



وفي عهد أسرة جُويتَه (٣٢٠ – ٦٠٠م) علا شأن عمارة المباني والصوامع البوذية والهندوكية سواء كانت مشيّدة بالحجر أو بقوالب الطوب. وأشهر نماذج هذه المعابد هي تلك المكوّنة من «خلوة» [قُدس أقداس] مربّعة هي مركز هيكل المعبد كله ومأوى الإله أو تمثاله الرامز إليه، تحيط بها جدران خالية من أية زخارف، ويعلوها سقف مسطّح، ويتصدّرها «مدخل» مسقوف، مثلما هو الحال في سانشي، حيث تتجلّى في معبدها الصغير سلامة النسب والاستخدام الحاذق للزخارف في بواكير عهد أسرة جويته، وتقع أهم هذه المعابد في إللّوره وبهاچ وأجانتَه. وكما تعدّ كهوف أجانته متحفا خالدا لأعظم التصاوير البوذية شأنا، تُعدّ كذلك نموذجا فذّا لذلك الفن الهندي المبتكر والمركّب من فنّي النحت والعمارة، حيث تنهض سقوفها المزخرفة بالرسوم والمنحوتات الرائعة فوق أعمدة أعلاها مستدير وأدناها مربّع، وتغمر سيقانها أخاديد طولية محفورة.

وخلال عهد أسرة جويته شُيِّدت أيضا جامعة **نالانْدَه** الرهبانية البوذية التي استمدّت اسمها من **نالانْدَه** أحد ملوك المنطقة الواقعة جنوبي شرق إقليم پاتْنَه، وكان في حياته السابقة «بوديثاتڤه» وهَبَ حياته لفعل الخير. ويُعْزَى رخاء هذه الجامعة الدينية إلى سخاء **هارشاڤارْدانَه** أحد ملوك أسرة جويتَه الذي كرّس جهوده لخدمة رهبان هذا الدير. ومن الإنصاف الإشارة أيضا إلى جهود أسرة **پالاّ** البوذية في العناية بجامعة نالانْدَه، فضلا عن تشييدها لبرج سيريور الذي يُعتبر أبدع نماذج المباني المشيّدة بالطوب في كافة أنحاء الهند.

وقبل الاسترسال في وصف عمارة المراحل المتعاقبة وطرزها ومنحوتاتها ينبغي الإشارة إلى أن الهند قد ابتكرت خلال عهد أسرة جويتَه أو ربما قبله قواعد وتعاليم تقنية على جانب كبير من الدقة والكمال في مجال العمارة يضُمُّها سِفرٌ «**شِلْپا شاستْرَه**» المرجعي الخالد. وما زالت هذه التعاليم مستخدمة لا في الهند وحدها بل وفي جاوه وكمبوديا وغيرهما.

وأقدم ما حفظه الزمن من العمارة الهندية هي أطلال مدن **موهنچودارُو وهاراپّه**[٣٨] التي تعود إلى ما قبل حقبة مُورْيَه في منتصف الألفية الثالثة ق. م، حيث شُيِّدت المباني من الطين المحروق والجص والملاط، وشملت معابد ذوات أسقف مغطّاة بعقود حجرية متراصّة، ومنازل وحوانيت مزوّدة بأجهزة الصّرف الصحّي. وأقدم الصوامع المحفورة في الصخر هي تلك الموجودة في تلال **بارابار**، وهي مبان مصقولة بعناية منذ عهد الإمبراطور أشوكَه. أما أطلال عاصمة أشوكَه في پاتالي پُوترَه (پاتنه الحالية) فذات طابع خاص مميّز إذ تشي بالتأثيرات الفارسية المعاصرة لها. وقد كشفت الحفائر الحديثة عن أجزاء من سور المدينة الخشبي الضخم، وعن أرضيات خشبية يتجاوز طولها مائة وستة أمتار، وعن عدد من المصاطب الخشبية كانت معدّة كي يُشيّد فوقها مبنى ضخم، وعن بقايا قاعة معمّدة تشتمل على ثمانين عمودا حجريا مصقولا، وعن تاج عمود ضخم، وعن أحجار تشكّل جزءاً من عقد. ويعتقد الأركيولوچيون أن تصميم هذا القصر هو صورة طبق الأصل من القصور الفارسية «الأخمينية» في پرسيپوليس وإكتبانا وسوسه.

وكان للعمارة الهندية أثر بعيد على فن العمارة في ماليزيا وإندونسيا وبورما وتايلاند وغيرها من دول الشرق الآسيوي، لاسيما خلال المراحل المبكرة قبيل حضارة الـ«**خمير**»[٣٩] فأخذت الكثير عن طراز عهد أسرة جُويته وعهد أسرة پالاّڤَه.

***

وقد يكون من الأنسب تناول العمارة الهندية بعد حقبة جويته من خلال متابعة طرز ثلاثة هي: طراز «**ناجارَه**» الشمالي أو الطراز الهندو – آري، والطراز «**الدراڤيدي**» في جنوب الهند، مرورا بطراز «**ڤيسارَه**» وهي العمارة المدنية **الراچپوتية**.

ويلفتنا في طراز **ناجاره** اختفاء تاج العمود ذي الحيوانات المتظاهرة بعد انتهاء حقبة جويته لتحل محلّه وسادة مربّعة أو زهريّة مترعة بالنباتات وزهور اللوتس المتدلّية من حافتها على الأركان الأربعة، كما تسترعينا التيجان الكرويّة للأعمدة في صوامع الإله شيڤه بمعبد جزيرة إليفَانْتَه. ونلحظ في مدينة **بادامي** مدى ذوبان طراز ناجارَه الشمالي في الطراز الدراڤيدي



الجنوبي، كما نشهد أبدع العمائر المعبّرة عن هذا التزاوج المثمر الدال على ما بلغته العقائد الهندوكية من مكانة سامقة تراجعت معها البوذية لتحتل مكانة ثانوية، مثال ذلك مجموعة معابد بوفانشْوَارَه بأوريسه في شرقي الهند. ومن أقدم هذه المعابد معبد **شيخارَه موكْتسْوارَه** (القرن العاشر) **(لوحة ٢١)** الذي يتميّز بعقد مدخله الأنيق المعزول عن مبنى المعبد، وبسقيفة المدخل ذات السطح الهرمي، وبالحرم المقدّس يعلوه البرج المستدق، وكذا معبد **لنجاراجه (لوحتا ٢٢أ، ب)**.

وقد شيّد الچيينيّون والهندوكيّون في **خاچوراو** قرابة خمسة وثمانين معبدا متقاربة بعضها من بعض، مما يشي بمدى التسامح الديني الذي كان سائدا وقتذاك، مثل معبد **دولادْيُو** الچيْينيّ بخاچوراو **(لوحة ٢٣)** ومعبد **راناكپور** الچيْينيّ **(لوحة ٢٤)**.

ونستطيع متابعة تطور فن العمارة الهندية من القرن الثامن إلى القرن الثالث عشر في أوريسه مروراً بمعبد **سوريْه إله الشمس** في كوناراك **(لوحة ٢٥)** ومعبد **چاجانّاته** في پوري الذي شيّده الملك **أنانْتَه ڤاراماكو داچانجه ديڤَه** أشهر ملوك أسرة جانْجَه الشرقية ويُعدّ أعظم إنجازاته **(لوحتا ٢٦ أ، ب)**.

وفي عام ٩٧٣ ظهر طراز معماري جديد في إقليم الدّكن ما لبث أن ازدهر خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر هو طراز «**ڤيساره**» بمنطقة جوچرات، تميّز بملامح خاصة تنحصر في الارتفاع الخفيض للمباني، والاتساع، والتخطيط النّجمي «للخلوة»، وتجميع ثلاث صوامع (مصلّيات) حول القاعة المركزية، والأبراج الهرمية المنخفضة، والنوافذ المُزيّنة بالخروم الدقيقة المُتقنة، وبصفة عامة المبالغة في الزخارف. ويلفت نظر زائر هذه المنطقة ما طرأ من تطوّر على عمارة المعبد البوذي المستدير نحو عمارة الأبراج التي شاعت خلال العصور الوسطى الهندية، فإذا قاعة الاجتماعات المعمّدة تنتقل إلى خارج المبنى لتشكّل مدخلا يستند سقفه إلى الأعمدة، على حين يرتفع تسقيف المبنى على شكل برج مستدقّ أو مخروطي تكسو سطحه شبكة من المعالجة النحتية سواء كانت زخرفية أو تشخيصية، ويتضاءل حجمه كلما ارتفع طابقا فوق طابق. وكانت هذه الظاهرة المعمارية الجديدة، وهي تشييد «**أبراج المجد**» [كيرْتيس تامْبَه] قد شاعت على يد المعماري **سِدْراج**، وأعظم هذه الأبراج شأنا هي تلك المشيّدة في حصن **تشيتُّور** (١٤٤٠ – ١٤٤٨) تخليدا لذكرى إنشاء معبد كومبهاس سوامي. وتفوق هذه الأبراج شهرةً المعابدُ الچيْينية بجبل **آبو** في راجپوتانه (١٠٣٢ و١٢٨٢) التي تتكون أبراجُها من صوامع مقبّبة تعلو قاعات معمّدة مشيّدة جميعا من الرخام الأبيض، وأهم ملامحها السقوف المقبّبة ذات الرخام

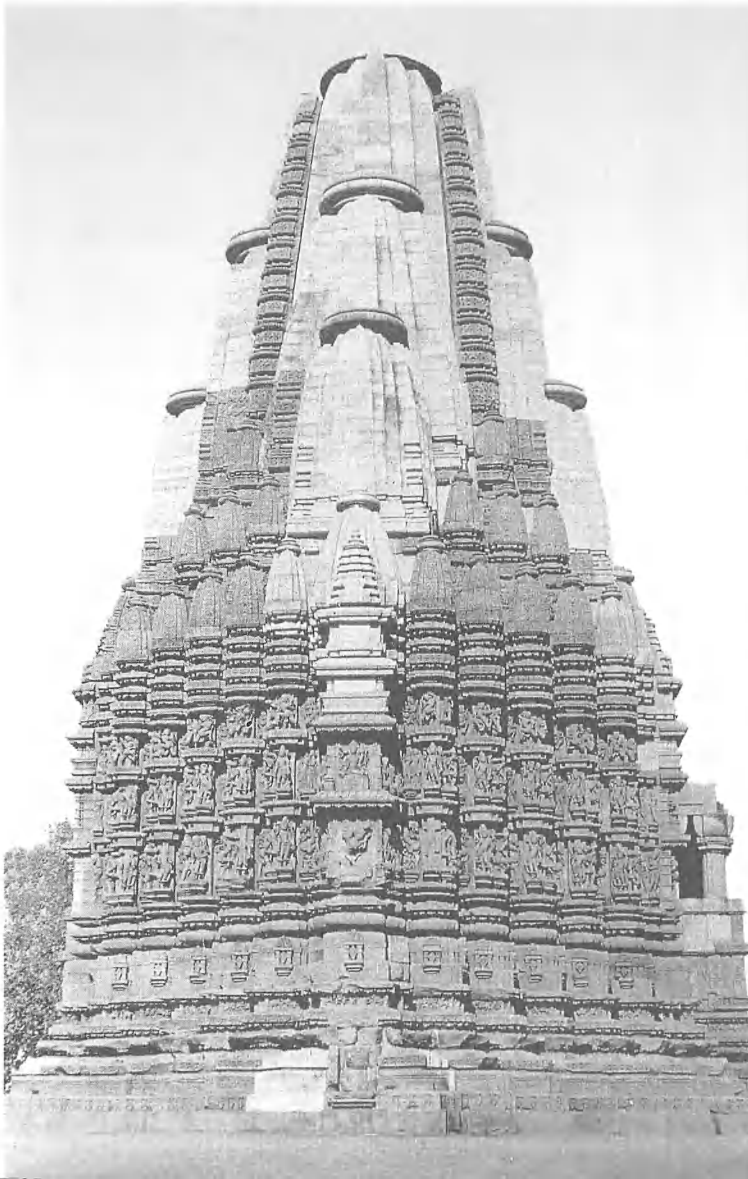
لوحة ٢١ – معبد شيخاره مُوكْتسوارَه. بوبانْشوَارَه. أوريسَه. ▲

▲ لوحة ٢٢ – معبد لِنْجاراچه . بوبا نْشوارَه . أُوريسَه . أسرة جانجه الشرقية . القرن ١١ .

▼ لوحة ٢٥ – معبد سورْيَه إله الشمس بكوناراك . أوريسَه . القرن ١٣ .



▲ لوحة ٢٣ – معبد دولادْيو الچيِنْي . خاچوراوْ . مادهيا پراديش .



لوحة ٢٤ – معبد راناكپور الچيِنْيّ . راچستان . القرن ١٣ ◄



لوحة ٢٦ أ – معبد چاجانّاته. پوري . القرن ١١ . أسرة جانْجَه الشرقية ٧٥٠ – ١٢٥٠.
لوحة ٢٦ ب – مجموعة معابد چاجانّاته . پوري.

المشغول بالحفر المفرّغ العميق التي أطلق عليها اسم «الدنتللا أو المخرّمات المجمّدة»، كما تتدلّى من مركز السقف المقبّب دلاّية (مدلاة).

وعلى هذا النهج كانت الحال في مجموعة المعابد الچيينيّة التي تتوّج قمّتيْ جبل «ساترونْچايَه» بإقليم جوچرات التي تُعدّ إحدى أقدس المواقع التي يتردّد عليها الحجّاج بالهند. ويحمل الكثير من معابد هذا الموقع أسماء التجار المياسير الذين شيّدوها، وتتجمّع كل مجموعة من هذه المعابد في إطار ساحة مُسيَّجة محصّنة. ولمّا كانت العقيدة الچيينيّة عقيدة حب وتراحم تحرّم القضاء على أي كائن حيّ – كما سبق القول – فقد رأينا المؤمنين بها عندما يجوزون الطرق يقشّونها ليُزيلوا ما على الأرض أمام خُطاهم فلا يدوسون كائنا حيّا يموت ظلمًا حشرة كانت أو سواها. وعلى مَن يصعد هذا الجبل أن يطأ متدرّجًا ثلاثة آلاف وخمسمائة درجة، أمّا كبار السنّ والمرضى فيُحمَلون على محفّات. فإذا ما حلّ الغروب خلّف الجميع مدينة المعابد، بما في ذلك الكهنة الذين يعودون إليها في فجر اليوم التالي (**لوحة ٢٧**).



▲ **لوحة ٣٣ – قمة برجية لأحد المعابد الچيينيّة في دِلْوارَه. جبل آبو. راچستان.**

ومن أشهر المواقع المعمارية أيضا مدن المعابد الچيينية في **جيرنار وساترونْڤايَه ودِلْوارَه براچستان** بين القرن الثالث عشر والتاسع عشر. وجرت العادة بألا تُستخدم مدن المعابد تلك المشيّدة فوق قمم الجبال للسكنى قط وإنما كمزارات للحجاج فحسب (**اللوحات ٢٨ أ، ب، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣**).

وثمة ما بين عشرين إلى ثلاثين قصرا ملكيا وعدد من المدن ما يزال الزمن رفيقًا بها منذ القرن الخامس عشر تكشف عن معمار رائع عظيم هو ما يميّز الطراز الراچپوتي. وأقدم هذه القصور هما قصر **تشيتور** وقصر **جوالپور** المشيّد على حافة تل مسطّح، والمزوّد بمداخل ضخمة متعدّدة، فضلا عن «**جوسق جوچَري محل**» القائم عند سفح التل، والذي كان المعماري مان سنج قد شرع في تشييده خلال القرن الخامس عشر، لكنه لم يكتمل إلا في عهد الاحتلال المغولي خلال القرن السابع عشر.

وهناك أيضا القصور الفارهة التي شيّدها المعماري **ببرسِنْج دي** خلال القرن السابع عشر والتي لا تقلّ جمالا وفخامة، مثل قصر **أمْبِير** الذي يشبه القصور المغولية إلى حد كبير، وكذا السرايات الرخامية المشرفة على بحيرة آچمير، كما تحفل مدينة **أودايپور** (٦٠٠ – ١٧٤٠) بقصور رومانسية الطابع مثل قصر چودپور من القرن السابع عشر الذي يطلّ من فوق هضبة صخرية تشرف على المدينة التي تذود عنها قلاع ضخمة. أما مدينتا **چايپور** الحديثة **وڤارناسيجْهات** اللتان ترجع مبانيهما إلى القرن الثامن عشر، والعمائر الحديثة في **بُولانْدشِهر وماتهورَه**، ومدافن الأمراء الراچپوت في العديد من العواصم، فتشهدُ جميعها على عمارة أصيلة باذخة لم تندثر، بل ما زالت ترفّ بالحياة ويزاول المعماريون أصولها إلى اليوم.

***





لوحة ٢٧ – منظر عام لمجموعات المعابد الچيينْيّة فوق قَمّتيْ جبل ساتْرونْچايَه بإقليم جوچرات الغربي .



لوحة ٢٨ أ ، ب – مدخل أحد معابد دِلْوارَه الچِيْنيّة . جبل آبو . راچستان.





لوحة ٢٩ – سقف مدخل معبد ڤيماله ڤاساهي الچِيْنيَ . جبل آبو . راچستان.



لوحة ٣٢ – مدخل معبد نانْدي المسقوف « مانْدايَه نانْدي » . ◄
معبد بريهادِيشْوارَه. تانچاڤور . تاميل نادو .

والثابت أن أزهى عصور عمارة الجنوب الدراڤيدي هي حقبة القرنين السادس عشر والسابع عشر، لا سيما بعد أن نجح الإمبراطور أكبر المغولي في التوفيق بين الهندوس والمسلمين حتى غدا جنوب الهند غاصّا بأجمل المعابد الدراڤيدية.

وفي جنوب الهند قضى **ماهِنْدره ڤارمان** الأول ملك **پالـلاّڤه** (٦٠٠ – ٦٢٥) بالاقتصار عند تشييد المعابد على استخدام قوالب الطوب والأخشاب المقوّاة بالجص والمعادن، فليس ثمة وجود لمعابد محفورة في الصخر أو مشيّدة بالحجر إلا تلك التي تعود إلى القرن السابع، ومن العسير تحديد طرازها المعماري على وجه الدقة نتيجة ما لحق بالطرز من تطور متواصل. غير أن الأمر اللافت للنظر هو التباين الملحوظ بين«طراز ناجارَه الشمالي» وبين «الطراز الجنوبي» الذي التزم في تشكيل الأسطح الخارجية لأبراجه بزخارف أفقية مكرّرة تُثير الملل أحيانا. ويزدان كل طابق منها بصفٍّ من المصاطب أو النوافذ الناتئة، كما تخلو جدران هذه الأبراج من النقوش وإن حفلت بالأعمدة الملتصقة النحيلة المضلّعة التي نالها التطور التدريجي هي أيضًا مع مرور الزمن. وكانت في بادئ الأمر تُدعَّم بتماثيل لأسود تعلوها وسائد مسطّحة لحمل الدعائم المشكّلة من اللفائف الزخرفية أو زهور اللوتس. ويتشكّل السقف من قبة مربّعة أو مستديرة أو مضلّعة تستند إلى وسادة، ويُحاط المعبد عادةً بسور عال أو عدّة أسوار لكل منها أربعة مداخل. وفي بعض المواقع – كما هي الحال في **مادورَهْ** – تتحوّل الساحة بأجمعها إلى مدينة معابد مقدسة تعجّ بكل أنشطة الحياة.

ويتجلّى طراز «پاللاّڤَه الدراڤيدي المبكّر» في صوامع أسرة **تشالوكْـيَه** في **بادامي** ومعابد **ماملپورم وماهاباليپُورَمْ (لوحتا ١٨ أ، ب)**. وأقدم هذه المعابد هي المعابد الكهفية في **أوندا ڤالَه**، والپاجودات السبع، والمعابد الكهفية خلال القرن السابع والثامن، ثم معابد **ماملپورَمْ**.

وفي عهد أسرة **تشولَه** نشأ بالجنوب الغربي للهند طراز جديد تجلّى في ستة معابد كهفية في **بادامي**، اثنان منها چيينيّان وأربعة براهمانية تعود جميعا إلى عام ٥٧٨. ويعدّ معبد **ماليجيتّي سيڤالايَه** (٦٢٥) المشيّد فوق قمة الجبل أبدع هذه المعابد وأنقاها طرازاً، وهو وإن كان صغير الحجم إلا أنه يتفرّد بنسبه المتناسقة. وأعظم منه وأضخم حجما وأبرع تصميماً هما المعبدان الكبيران المشيّدان تكريما لذكرى الملك **ڤيكرا ماديتْيه** الثاني (٧٤٠)، وأحدهما معبد **كايلاشانات** الذي شُيّد قبل سقوط المدينة في أيدي الغزاة التشالوكيين. وثمة نقش فوق هذا المعبد مؤدّاه أن ملك التشالوكيين عندما راعه جمال هذا المعبد الفاخر لم يكتف بالتراجع عن تدميره فحسب، بل أغدق عليه الهدايا والقرابين وكسَى تماثيله بالذهب. ويعتبر معبد **كالالاسانات** العظيم المحفور في أحد جوانب تل صخري والمكشوف من كافة جوانبه **بإلُّورَه (لوحة ٣٤)** وكذا معبد **إندراشابَه** الچيِيْني المشيّد أيضا في إلُّوره، أقصى ما وصل إليه امتداد طراز العمارة المحفورة الدراڤيدي شمالا.

وفي عهد أسرة تشُولَه (٨٤٦ – ١١٧٣) ارتفع البرج المركزي للمعبد ارتفاعا كبيرا حتى بلغ ٥٨ متراً، وذلك بمضاعفة الطوابق ذات الأطناف (الكرانيش) وتكرارها، مثلما هو الحال في معبد **ڤيماناس** بمدينة تانچور التي اتخذتها أسرة تشولَه عاصمةً تمارس منها سلطانها. وثمة نماذج بديعة لهذا الطراز شيّدته أسرة تشولَه في «**پُولونّا رُوَه**» بجزيرة سيلان (سري لانكا).

وتميّز طراز أسرة **پانديَه** (١٢٥١ – ١٣١٠) بما طرأ على المداخل (البوّابات) الكبرى من تطوير، وذلك بإنشاء طابق سفلي من الحجر تكسوه طبقة من قوالب الطوب تغشّيها تماثيل جصّية ملونة.

وحفلت هذه المراحل الأخيرة للطراز الدراڤيدي الجنوبي بإنشاء القاعات الكبرى المعمّدة «**مانداپَه**»، حيث تشكّلت الأعمدة المحفورة في الصخر في مجموعات من الأعمدة النحيلة، أو زُوّدت بدعامات في حجم الأعمدة منحوتة بإتقان تُصوِّر فرسانا فوق صهوات الخيل المتظاهرة يطاردون الفهود، أو راقصات أو أرباباً أو تماثيل لُمنشئي هذه المعابد أو لحيوانات مقدّسة،

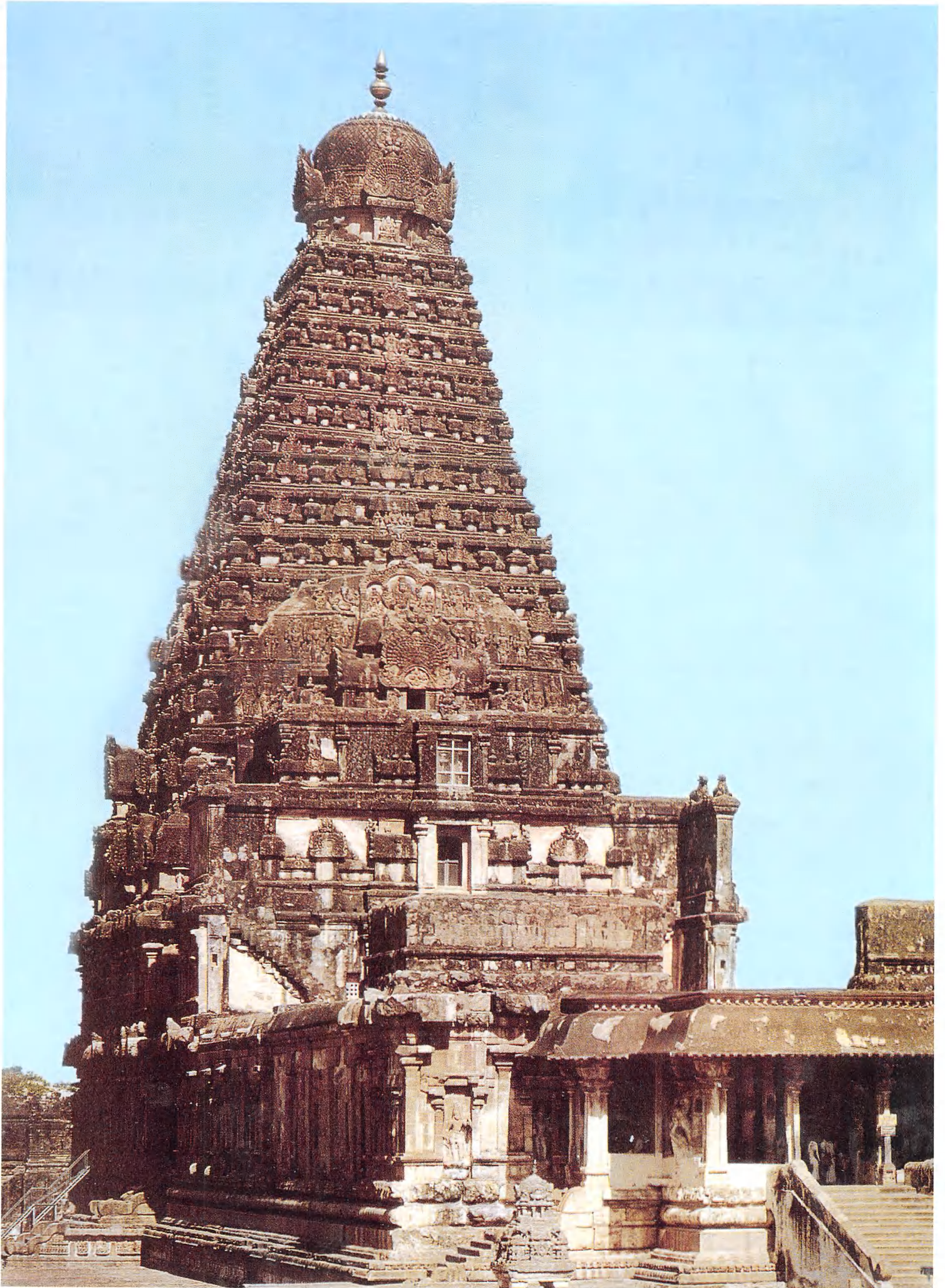


لوحة ٣٠ ، ٣١ - معبد براديشوارَه . وقد شيّدت قمته من كتلة واحدة من الجرانيت تزن حوالي ٨٠ طنًا . وينتصب داخل قدس الأقداس قضيب شيڤه الضخم الذي استمرت عبادته قرابة ألف عام . شيّده الإمبراطور راجه راجه من أسرة تشوله ، ويعدّ أروع إنجازات هذه الأسرة . تانچاڤور . إقليم تاميل نادو الأوسط.

كما رُصّعت الأسقف بنقوش بديعة على نحو ما نشهد في مدخل «**ماندابَه ناندي**» المسقوف بمعبد **براديشوارَه في تانچاڤور (لوحتا ٣٠ ، ٣١)** من عهد أسرة تشُولَه. ويتيه هذا المعبد بارتفاع أبراجه التي تعلو كل المباني المجاورة أو البعيدة على السواء حتى لو كانت قصراً ملكيّا، كاشفاً موقعه لكل عين حتى ليغدو كأنه بيت للإله أو منارةً للتقوى والإيمان.

وتقتصر لوحات النقش البارز في هذا المعبد على تصوير المآثر الحربية للإله شيڤه حيث نراه في شتّى مواقف القتال. ولمّا كان الملك **راچاراچَه** شديد الاعتزاز بما حقّقه لبلاده هو و وليّ عهده وقادته العسكريون، فقد قضى بإعداد پورتريهات شخصية منحوتة لكل منهم في وضعات محوّرة وهم واقفون بباب الإله في لباس الورع والقُنوت.

***

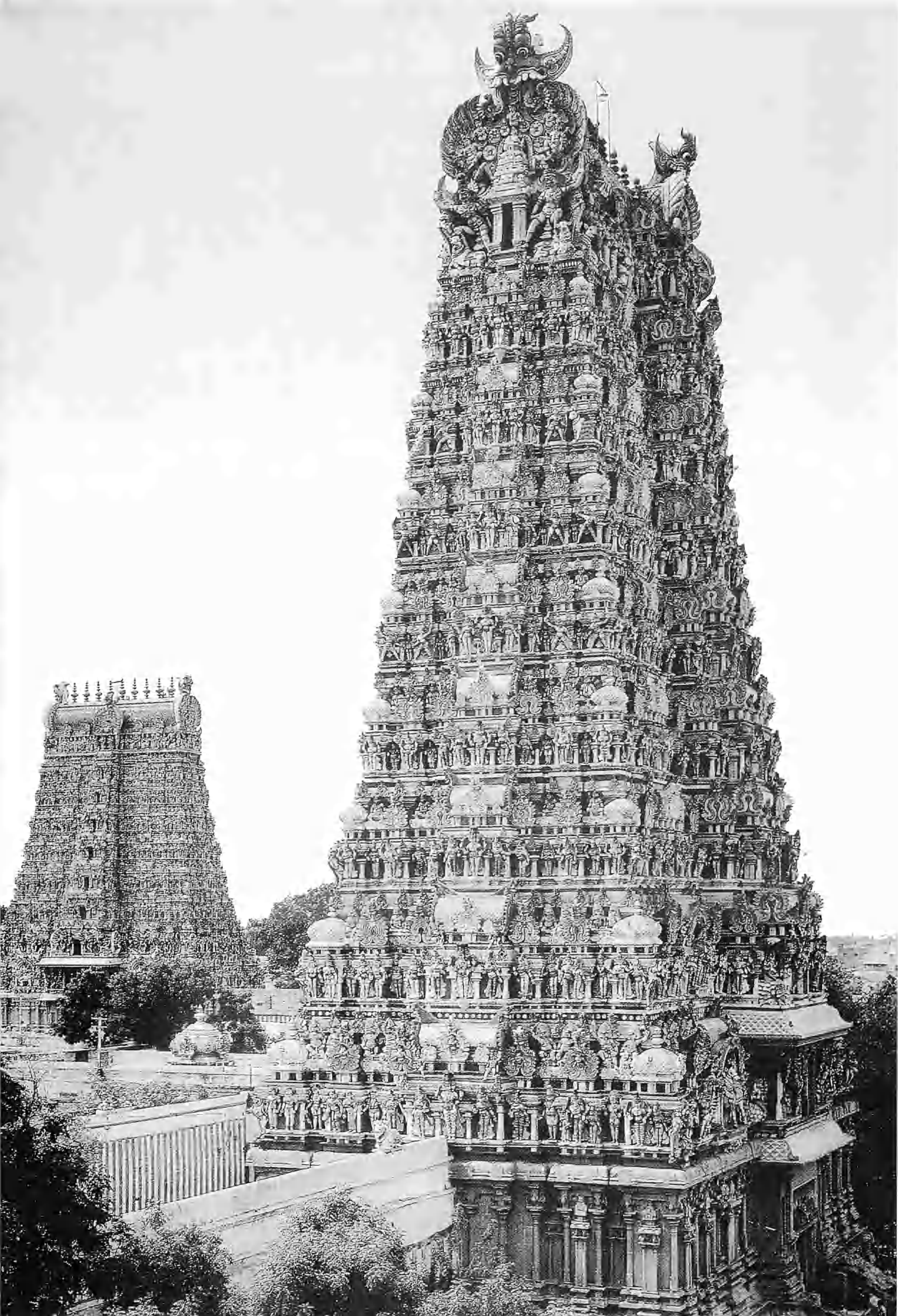


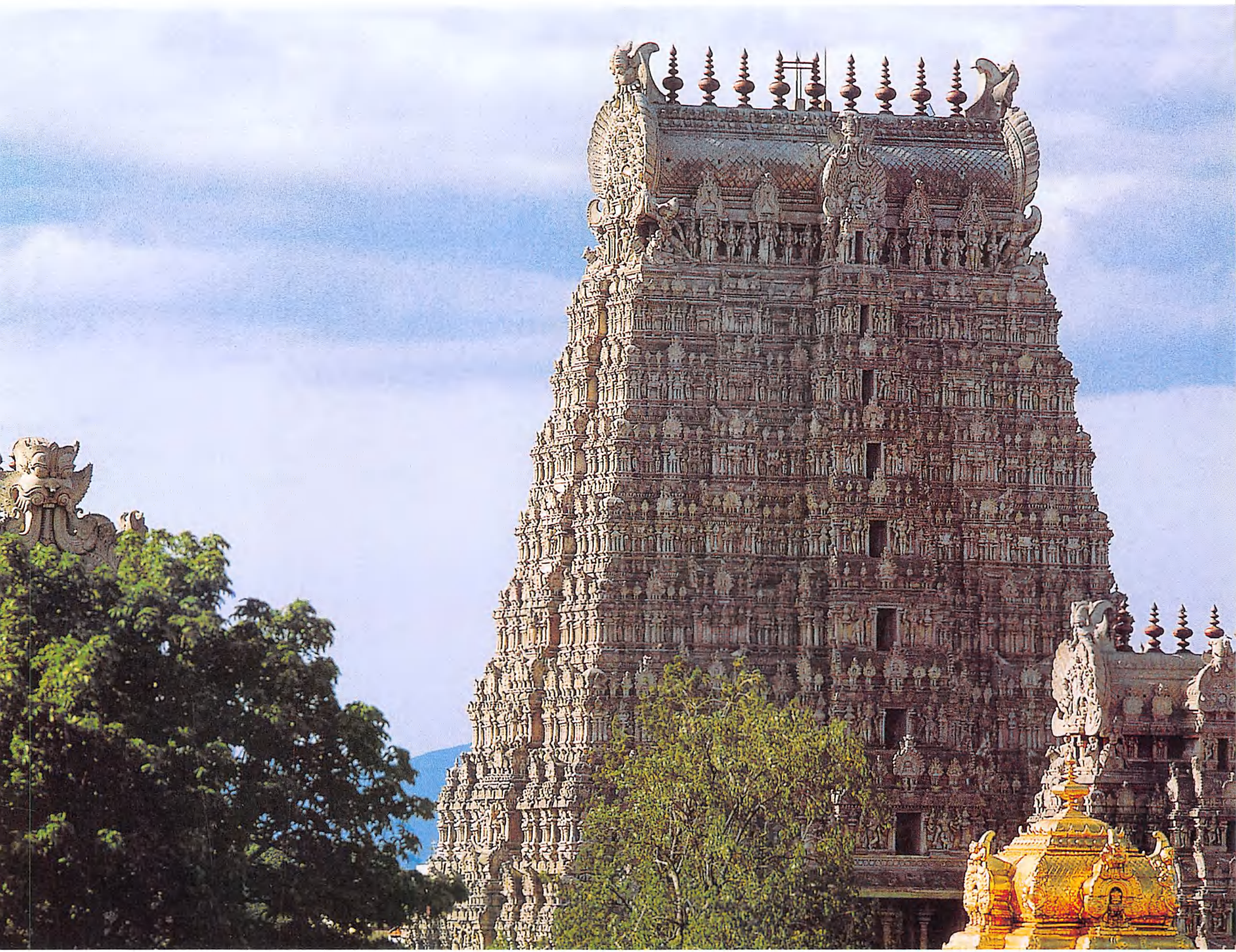
لوحة ٣٤ – معبد كالاساناته المحفور في الصخر . إللورَه ، وجميع جوانبه مكشوفة . طراز دراڤيدي . القرن ٨ – ١٠ .



ومن المصادفات الغريبة أن يكون أشهر نماذج الطراز الدراڤيدي في فن المعمار هو أحد نماذجه اللاحقة، وأعني به معبد **ميناكشي** في مادُوراي (**لوحتا ٣٥، ٣٦**). وبالرغم من الإبهار الذي يخطف به لبّ المُشاهد، فإنه لا يرقى إلى مستوى التصميمات الدراڤيدية الرصينة المبكّرة. **ومادوراي** هي العاصمة القديمة لأسرة **پانْدَيه**، وقد حظيت بتخطيط متميّز غير مسبوق حيث تصبّ كل شوارعها في معبد ميناكشي، كما كانت مركزاً هامّا تُعقد فيه المؤتمرات التي تتناول الشأن الإنساني في الأدب التاميلي. وجاء في الأساطير أن الإله شيڤه قد تجلّى بهذا المعبد في هيئة «الجمال السماوي» بوصفه العريس المتأنّق المُقْبل على حفل زفافه. وثمة نقش بارز له بصالة المعبد الفضّية وهو يرقص في وضعة مخالفة لوضعته الراقصة بالصالة الذهبية، حيث يرفع قدمه اليمنى بدلا من اليسرى. وتعود أبراج المدخل الشامخة المهيبة «الـجُوپورَه» التي تستقبل زائري معبد ميناكشي إلى حقبة متأخرة من عهد أسرة **نايك** خلال القرن السابع عشر. ويضم هذا المعبد – شديد التعقيد والذي شُيِّد على مراحل – أفنيةً أربعة، فغدا أشبه بالمتاهة التي تتعاقب فيها مختلف المباني الواحد تلو الآخر، كالأسوار ومخازن الغلال والمستودعات وقاعات القربان والمقاصير والجواسق والمطابخ، كما تتألق أمام الحرم المقدّس المركزي «البحيرة المقدّسة» مستطيلة الشكل التي يُطلق عليها اسم «بِرْكَة زهور السوسن الذهبية» وقد أحاط بها من كافة الجوانب رواق مُعَمَّد، يليها فناء مكشوف يضم قاعة الأعمدة الألف. وتضم مدينة مادوْرايْ فيما تضم قصر الملك «تريمُولانايك» الفاره الشهير الذي يشتمل على العديد من الأفنية والقاعات الضخمة وشُرفة معمّدة تحمل سُقُفاً عاليا زُيِّنت قبابه وعقوده بشبكة من الصيغ الزخرفية الجصّية، ويعتبر هذا المبنى نموذجا للتزاوج الرصين بين العمارة الهندية والإسلامية.

لوحة ٣٦ – معبد ميناكشي . ◄





لوحة ٣٥ – معبد ميناكشي . أضخم المداخل (جوپُورَه) الأربعة للمعبد ، ويرتفع المدخل ٦٠ مترا مما يجعله مرئيًا من على مبعدة . والجوپُوره هي المدخل الشاهق إلى المعبد الدراڤيدي بجنوب الهند . ويواجه كل مدخل أحد الجهات الأصلية الأربع ، وتكسو أسطحها الخارجية بالكامل تماثيل الآلهة والأرباب وحرّاس البوابات وخرافيّ الحيوان . وتعدّ مداخل معبد ميناكشي أكثر المعابد الدراڤيدية احتشادًا بالزخارف، وتعلو قدس الأقداس قبة مذهّبة . وقد جرى بآخرةٍ ترميم كافة تماثيلها وطلاؤها بألوانها الأصلية .

الفصلُ الثّاني
مسيرة الفنون الهندية عبر عهود الأسرات الحاكمة

الفنون الهندية في كشمير وأفغانستان وبختريا



قد يكون من الملائم - قبل تناول الفن الهندي القديم بالدراسة - الالتفات إلى فنون المناطق الشمالية المتاخمة لشبه القارة الهندية التي غدت اليوم تابعة لدول أخرى بعد أن كانت تدور في فلك الحضارة الهندية في زمن سابق، بادئين بـ«كشمير» التي قدّمت وفرة من المنجزات الفنية النابضة بالحيوية مثل قوالب الفخار «الترّاكوتا» التي تعود إلى القرن الرابع ق. م في مدينة «هَرْوان»، ثم ما لبثت أن قدّمت بعد عصر جويته تماثيل من الجص والطين المحروق وفق أسلوب **جاند هارَه** (قندهار) خلال القرن السابع، مثال ذلك رأس لبوذا (**لوحة ٣٧**) ورأس لامرأة (**لوحة ٣٨**) تكشفان عن تأثير فن عصر أسرة جويته. ولا تفوتنا الإشارة إلى أن مملكة كشمير لم تتجه في مجال الفن صوب الهند فحسب بل اتجهت صوب الصين أيضا. وفي جميع الأحوال تكشف منجزات كشمير الفنية عن مدى التآلف والصلة الوثيقة بينها وبين أقاليم الهند الشمالية في مجال النحت، ولا سيما تشكيل التماثيل البرونزية الصغيرة خلال الفترة ما بين القرن السابع والقرن العاشر الميلادي، فلقد كانت هذه المنجزات الفنية بمثابة لغة تفاهم مشتركة بين تلك الشعوب متباينة اللغات واللهجات.

ويشكّل الفن البوذي اليوناني والروماني وجهيْن لعملة واحدة، ومن هنا قد نكون أقرب إلى الواقع إذا أطلقنا عليهما سويّا فن قندهار بالرغم من أن هذا الفن قد جاوز إقليم جاندهارَه القديم إلى غيره.

وقد شاعت النقوش البارزة المحفورة في حجر الشيست بإقليم جاندهارَه التي عُثر على لوحات عديدة منها في تاكشيلَه وسوَاتْ وكاپيشه مُستخدَمَةً في مباني الستوپه التي لا يختلف تصميمها عن غيرها من مباني الستوپه القديمة. وما تزال نماذج الستوپه المشيّدة في پاكستان تحتل مواقعها بحالة سليمة إلى اليوم، أما تلك الموجودة في جاندهارَه فأغلب الظن أن تكون الحملة الغاشمة لتحطيم الآثار البوذية على يد حكومة طالبان بآخرةٍ قد عصفت بها ضمن ما عصفت، على نحو ما أجهزت على تمثاليْ بوذا من القرن الخامس ق. م (**لوحة ٣٩**) في باميان، وما من شك في أن هذا السلوك الهمجي سيظل وصمة عار لا يمحوها الزمن في جبين مُرتكبيه.

وقد عُنِيَت معظم النقوش البارزة بتسجيل قصص حيوات [تقمّصات] بوذا السابقة [چاتاكه]، فصوّرته بمفرده كما صوّرت أتباعه من البوديثاتْفَه. وبمرور الزمن طرأ على القصص المرويَّة عن حيوات بوذا السابقة «چاتاكه» الكثير من التغيير والإضافات المثيرة للجدل لما انطوت عليه من مبالغات وتناقضات مذهلة.

***



لوحة ٣٧- (أعلى يسار) رأس بوذا . من الحجر . وفق قواعد مدرسة جاندهارا الفنية . أسرة كوشان . القرن ٧ م. المتحف البريطاني .

▲ لوحة ٣٨ -رأس امرأة . من الحجر . وفق قواعد مدرسة أسرة جويته الفنية . القرن ٧ م. المتحف البريطاني .



وعند دراسة النسب الطبيعية للجسد الإنساني لا يبزّ مثَّال **مدرسة قندهار** أي مثّال آخر، فهو مَنْ بلغ ذروة الكمال في تصوير بوذا، بموهبته السّردية الفريدة، وقدرته الفذّة على اختيار الموضوعات الشائقة، وتقنيته الحاذقة المجرّدة من أي تأثير يوناني. وكانت المداخل المهيبة لمباني هذه المدرسة الدينية مماثلة لتلك المشيّدة في بهارُتْ وسانشي وأمارڤتي.

وكانت المستعمرات اليونانية (٢٠٠ ق. م – ٢٠٠ م) التي نشأت في إقليم بختريا بأفغانستان قد لقيت العون والتشجيع من الإسكندر الأكبر ثم من عامله سيليقوس نيكاتور خلال القرن الرابع ق. م، إلى أن تحوّلت هذه المراكز الأمامية النائية في منتصف القرن الثالث ق. م إلى ممالك مستقلة، واستطاعت خلال القرن التالي التوسّع ومدّ نفوذها عسكريا في اتجاه الهند، غير أننا لا نرى داعيا للخوض في تفاصيل هذا التوسّع لخروجه عن سياق موضوع هذه الدراسة.

وكانت **تاكْشيلَه** التي تقع على مفترق الطرق مدينة هامة من قبل وصول اليونانيين إلى المنطقة، فاختلطت فيها العناصر الهندية بالإيرانية، كما كانت مركزاً للتبادل التجاري بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب على السواء.. وبعد أن تعرّضت لغزو اليونانيين المرابطين في بختريا وقعت تاكشيله تحت سيطرة الدولة المتأغرقة [٤٠] التي كان لها تأثيرها من غير شك على الحِرَف والفنون، وإن كان تأثيراً محدودا اقتصر على تقنية سك النقود، على العكس من تأثيرها الجارف على فن إقليم **قندهار**. ويرجع انتشار الإيقونوغرافية المتأغرقة وأساليبها خارج بختريا إلى الغزاة البارت والسكوذيين خلال القرن الأول ق. م والقرن الأول الميلادي، غير أن التقاليد الفنية الجديدة ما لبثت أن شقّت طريقها إلى منجزات مواطني الإقليم وجرّدتها من جانب كبير من قيمها الفنية السالفة. ويحتفظ المتحف البريطاني بنقش بديع شديد البروز عُثر عليه بقندهار يرجع إلى القرن الثاني الميلادي يمثّل مشهداً من سلسلة حيوات بوذا «الجاتاكه» في أحد تقمّصاته السابقة بوصفه الملك سيبي حين ضحّى بقطعة من لحم ساقه ليفتدي به يمامة انقضّ عليها طيرٌ جارح **(لوحة ٤٠)**. ونرى الإله أنْدرَه ربّ الفضاء – الذي نتعرّف عليه بعمارة رأسه المميَّزة وبرمز الصاعقة في يسراه – يُشرف على وزن قطعة اللحم المقطوعة من ساق الملك سيبي الجالس مُمْتَثِلاً إلى يسار اللوحة في حين يقطع أحد مرافقيه بسكينه جزءا من لحم ساقه.

***



ـة ٤٠ – نقش شديد البروز من قندهار . القرن
. ويمثّل مشهدًا من حيوات بوذا « چاتاكه »
أحد تقمّصاته السابقة بوصفه الملك سيبي
ى ضحّى بقطعة من لحم ساقه ليفتدي بها
ـة انقض عليها طير جارح . ونرى الإله إندرَه
الفضاء – الذي نُميّزه بعمارة رأسه وبرمز
ـاعقة في يسراه – يُشرف على وزن قطعة
ـم المقطوعة من ساق الملك سيبي الجالس إلى
ار اللوحة ممتثلاً لأحد مرافقيه وهو يقطع
ـكينه جزءا من لحم ساقه . المتحف البريطاني .

ـة ٣٩ – تمثال بوذا . أحد تمثاليْ بوذا الصّرحيّيْن ◄
وأضخمهما في باميان . جرى تدميرهما على يد
ـحكومة طالبان في أفغانستان خلال شهر أغسطس
٢٠ . والتمثالان مشكّلان في سفح جبل من الحجر
الجيري محفورٌ فيه عدّة كهوف كانت متَّخذة في
ـضي أديرة بوذية . ارتفاع التمثال ٥٣ مترًا . القرن
٥ م . ويقع التمثالان داخل كوّتيْن عميقتيْن تحفل
ـجدرانهما ببقايا تصاوير جدارية مُهترئة . وجرت
ـكسية التمثال الأضخم بطبقة من الجصّ . وإمعانًا
ى إبراز استقامة طيّات رداء بوذا استخدم الفنانون
ـحبالاً سميكة أكسبت الطيّات شكلها الناتئ . وبعد
الانتهاء من تشكيل التمثال جرى تلوينه وتذهيبه
ـقنية تختلف عن تلك المستخدمة في التمثال الآخر
ى ارتفاعًا (٣٦,٥ مترًا) حيث شُكِّلت الطيّات بالطين
ـخلوط بالقش . ويبدو بوذا في كلا التمثاليْن رافعًا
ـناه بإيماءة «الطمأنة لإزالة القلق » في حين ثبتتْ
يُسراه فوق ردائه .

أسرة مُوريَه (٣٢٠ - ١٨٥ ق. م) : فجر النهضة الفنية

يسترعي الانتباه أن الهند قد تحرّرت من وطأة النظام القبلي العتيق مع ظهور البوذية، وبدأ كيانها يتشكّل في ممالك وجمهوريات أضفى جميع حكّامها على أنفسهم سمات الألوهية. وبينما غدت طائفة البراهمة همزة الوصل بين الملك والشعب، تزايد نفوذ البوذيين في إقليم ماجادَه (بيهار الحالية) التي كان يحكمُها **بيمْبيسَارَه** خلال القرن السادس ق.م، إلى أن آل الحكم عام ٤١٣ ق. م إلى **شيشُونْجه**. ثم اغتصب العرش مغامرٌ يدعى **ماهاپادْمَه** أطلق على نفسه اسم **تشاندره جويته موريه**، يُقال إن أباه كان حلاّقا وأمّه بائعة هوى، ولا نعرف عن يقين مدى ما في هذه الرواية من صدق أو اختلاق، كما قيل أيضا إنه ينتمي إلى طبقة **الڤايْشيَه** الوضيعة. وعندها اتخذ تاريخ الهند السياسي مساراً جديدا، إذ ملأ **تشانْدرَه جُويْتَه** الفراغ السياسي الذي خلّفه غزو الإسكندر الأكبر للشمال الغربي للهند بعد أن اختار قبيل وفاته أحد قادته المدعو **سيلوقس نيكاتور** و ولاّه على ما اقتطعه من أراض في شمال غربي الهند. وفي عام ٣٠٣ ق. م اتفق **تشاندره جويته وسيلوقس** على صيغة عادلة للتعايش بين الدولتين، تنازل بمقتضاها اليونانيون لأسرة موريْه عن مساحة ضخمة من أفغانستان وپاكستان الحالية، فضلا عن تبادل السفراء والهدايا والإصهار بين أفراد الأسرتين الحاكمتين. وأغلب الظن أن الظروف السياسية والهزائم العسكرية هي التي أرغمت اليونانيين على اتخاذ قرار التعايش السلمي مع أسرة موريْه وقتذاك.

ويقال إن تشاندرَه جويتَه قد اعتنق الجيينية في أواخر أيامه إلى أن توفّي عام ٢٩٧ ق. م، فتبوّأ العرش من بعده ابنه **بِنْدوسارَه** الذي أُطلق عليه اليونانيون لقب «**آميتروتشايتيس**» أي قاهر الأعداء، وكان قد شنّ العديد من الحملات الحربية الموفّقة على إقليم الدّكن وغيره، فإذا معظم شبه القارة الهندية يشكّل قبيل وفاته عام ٢٧٢ ق. م إمبراطورية أسرة موريْه. وكان أعظم ملوك هذه الأسرة بلا نزاع هو **أشُوكَه پياداسي** (٢٨٦ – ٢٣٢ ق. م) الذي استهلّ حكمه بسلسلة من الغزوات الحربية ضد الدويلات المتاخمة، فانبرت له كالنْجه (أوريسَه الحالية) تصدُّه وتقاومه بعناد وإصرار إلى أن هزمها شرّ هزيمة. وأسفر إخضاع كالنجه عن إزاحة ظالمة لسكّانها صوب أقاليم أخرى في شتّى أنحاء الإمبراطورية الوليدة كانت عندها في مسيس الحاجة إلى الأيدي العاملة. ومع أن نظام الرقّ لم يكن له وجود من وجهة النظر الاجتماعية في الهند، إلاّ أن ما تعرّض له أولئك السّكان المهجَّرين من قسوة وهوان واستغلال يفوق الخيال قد أيقظ ضمير الإمبراطور أشوكَه كما يُقال. وبعد انتهاء الحرب أصدر مرسومه رقم ١٤ الشهير الذي أمر بنقشه فوق الأعمدة وسفوح الجبال الصخرية في شتّى أرجاء الهند، وفيه يُعلن : «لقد هَزَم پياداسي الملك المُقرَّب للآلهة دولة كالنجه بعد ثماني سنوات فحسب من تولّيه عرش البلاد، وتم أثناء هذه الحملة تهجير مائة وخمسين ألف أسير تصحبُهم ماشيتهم، ولقي مائة ألف مواطن حتفهم أثناء المعارك، كما هلك أضعاف أضعاف هذا الرقم».

وقد يكون في هذه الأرقام نصيب من المبالغة المألوفة في تلك الأزمنة، ولكن الأمر الشائع أن أشوكه قد ندم على ما اقترفه من مجازر وآثام، وإن لم يحمل مرسومه في ثناياه ما يُستنبط منه أي دليل على اعترافه بالذنب أو تقريع الذات، وإذا هو يرتدّ عن دين آبائه ويعتنق البوذية بعد صحوة ضميره، مكتفيًا بالدعوة إلى السلام والحرص على توفير العدالة ونبذ الحروب، لأن النصر الحقيقي – في زعمه – لا يُكتسب بقوة السلاح بقدر ما يُكتسب بتطبيق شريعة «الدَهرْمَه» [القانون الأخلاقي المرافق للقانون المدني]. هكذا قدّم أشوكَه نفسه للبوذيين من خلال هذه الرسالة باعتباره بوذيا متحمّسًا شديد الإيمان، فضلا عمّا فرضه من عقوبات على كل مَنْ تُسوِّل له نفسه إهدار قيم «الدَهرْمَه».

وقد استندت خطة دعاية أشوكه على محورين، أولهما تعضيده الصّريح للبوذية، وثانيهما اعترافه بسائر العقائد والأديان، وقبوله بنظام الطبقات التدرّجي التقليدي. وكما سبق وأعلن بوذا «الشريعة» لقومه بعد استغراقه الطويل متأمّلا في شؤون البشر، أعلن أشوكه لرعاياه – بعد إمعان فكره طويلا فيما عاناه ضحايا غزوة كالنْجَه – عن رؤاه الشخصية حول «**الدهرمه**».

وكما انبرى بوذا يُدير عجلة الشريعة «**دَهرْمه تشاكْره**»، انبرى أشوكَه يُدير عجلة القانون. وبينما كان مشروع «تأليه» الحاكم يمضي خفيةً على قدم وساق، حَرِص أشوكه في خطابه على الحديث بأسلوب إنساني مثلما كان **بوذا** يتكلم. وبالرغم من أن أشوكه كان مطمئنًا إلى المؤازرة السياسية من جانب طبقة الرهبان البوذيين إلاّ أنه آثر ألاّ يعتمد عليهم وحدهم، فصاغ أيديولوچية ماكرة حافظ من خلالها على التوازن بين جميع عقائد الهند بالرغم من ميوله البوذية السّافرة.

ولم يحفظ لنا الزمن للأسف أيّ تمثيل منحوت أو مصوَّر لأشوكه أو لأي ملك آخر من ملوك أسرة موريْه. ولم يكن ذلك عن مصادفة، فقد آثر أشوكه أن يلتصق اسمه برمز يجمع بين السياسة والدين في آن معا يكون واضح الدّلالة على توحّد الملك مع كل ما هو إلهي وقدسي حتى صدقت مقولة إن الهند كانت بالنسبة إلى أشوكه «مشروعا شخصيّا».

وتُشكّل الآثار الرسمية التي خلّفها عصر أشوكه أول لقاء بالآثار الهندية بعد تلك التي خلّفتها حضارة وادي السند، ولعل أهمّها مباني «الستويه» التي يُنسب إلى أشوكه تشييدها، ومن بينها ستويه تقع في «تاكْشيلَه» وأخرى في «سوَاتْ» وإن لحقهما التجديد أو إعادة البناء في مراحل لاحقة.

ولقد سبقت الحقبة التاريخية المبكّرة للهند ميلاد المسيح عليه السلام بثلاثة قرون، وليست هناك غير أسرة **موريْه** هي التي خلّفت لنا تحفًا نحتية تزيح السّتار عن جهود النّحاتين والفخّارين القدامى التي ما تزال تستحوذ على إعجابنا، مثل تمثال «حاملة المذبّة» من القرن الثالث ق.م الوافد من **ديدارجوج**، والذي يُعدّ نموذجا فريدا للرشاقة الأنثويّة من صُنع مثّال موهوب (**لوحة ٤١**)، كما يحتفظ المتحف القومي بنيودلهي بلوحة بديعة من النقش البارز تعود إلى القرن الثاني ق. م يبدو فيها أميرٌ يلهو مع حسناوات حريمه (**لوحة ٤٢**)، وبلوحة أخرى مُستلّة من الكهف رقم ٤ ببيتالخُورَه تمثّل لحظة رحيل سيدهارْتَه فوق ظهر جواده عن بلدته كاپيلاڤاسْتو التي بها نشأ، ترجع إلى القرن الثاني أو الأول ق. م (**لوحة ٤٣**).



لوحة ٤١ – حاملة المذبّة. موريان. وافدة من ديدار جوج. القرن ٣ ق. م. متحف پاتنه.◄

ولن يتسنّى لنا الحكم على الفن الهندي إلا مرتبطًا بالسّمات الجوهرية لشعوب الهند، فمردّ التطور البطيء الذي يسم فنون الهند هو شغف شعبها بجمع القواعد والنظم وتصنيفها، وتقديسه للأعراف والتقاليد، فلا تتغيرّ «الأشكال» فجأة بل تدريجًا.

وكان على الفنان – بصفة خاصة – اتّباع الإيقونوغرافية الهندية الصارمة التي لا تهدف إلى مجرد تقديم إنجاز فني مناسب فحسب، بل إلى تقديم إنجاز فني ديني لا تقوم له قائمة إلا إذا ساير القواعد الجمالية المُلْزِمة، فلم يغب عن الفنان الهندي قط أن القصد من نحت التمثال هو أن يكون في خدمة شعيرة التأمّل والاستبصار من حيث وِضْعته وتعبيراته وإيماءاته وإشاراته، بل وما يكسوه من أردية لكل منها مدلوله الخاص.

وتُعرف لغة التعبير بالإشارة والحركة والإيماءات بالأيدي والأكُفّ – التي هي في الوقت نفسه إيماءات الراقصين والراقصات – باسم «**هاسْتَه مُودْرَه**» [٤١]. ويحتفظ متحف **سارنات** بمنحوتة بديعة لبوذا في وضعة الوعظ (**لوحة ٤٤**) وقد تشابكت أصابع يديه في إيماءة إدارة عجلة الشريعة

▶ لوحة ٤٣ – كهوف پيتالخُورَه. نقش بارز يمثّل لحظة رحيل سيد هارْته فوق ظهر جواده عن بلدته كاپيلاڤاستُو التي بها نشأ. القرن الثاني أو الأول ق.م. المتحف القومي – نيودلهي.



▶ لوحة ٤٤ – بوذا جالسًا في وضعة الوعظ وإيماءة التأمل، تحيط برأسه الهالة. سارنات. أسرة جوپته. متحف سارنات.



لوحة ٤٢ – أمير يلهو مع حسناوات حريمه
پيتالخورَه. مَهَراشَتْره. القرن ٢ ق. م
المتحف القومي – نيودلهي





المقدّسة «دَهرْمَه تشاكْره پراڤارتانه»، وانسدل جفناه في خشوع وادع، محدِّقا في طرف أنفه، كما تقاطعت ساقاه من تحته في وضعة التأمل «پادماسانه»، وأحاطت به هالة مزخرفة تلْفتُ النظر إلى سحر مشاهد عهد أسرة جوپته.

ومن بين الإيماءات العديدة للأيدي والأكفّ إيماءة «التأمل» حين تكون الكفّان مُطْبَقَتيْن على بعضهما، والشخص قاعداً متربّعًا وساقاه متقاطعتان تحته مثل وضعة بوذا في اللوحة السابقة، وإيماءة «البرّ والمحبّة» حين تهبط اليد وتلتفّ الكفّ نحو الخارج، وإيماءة «الوعظ والإرشاد» حين تُدير اليدان عجلة [دولاب] الشريعة البوذية «تشاكْرَه»، وإيماءة «الجدل» حين ترتفع اليد وقد انضمت الإبهام إلى السبّابة، وإيماءة «العبادة والخلاص» حين تنضمّ اليدان مرفوعتين إلى أعلى (لوحتا ٤٥، ٤٦).

وتشير النصوص الهندية إلى مهارة الفنانين المعماريين والمثّالين والمصوّرين وحفّاري العاجيّات الذين ذاع صيتهم مع ظهور المسيحية، فإذا أعمالهم الفنية تُصدَّر إلى خارج البلاد حتى بلغت حدود الإمبراطورية الرومانية، فلقد عُثر على تمثال صغير من العاج لأميرة و وصيفتها من أصل هندي يرجع إلى القرن الأول بين أطلال مدينة پومپي طمره الرّكام في أعقاب اندلاع بركان ڤيزوف عام ٧٩ م (لوحة ٤٧).

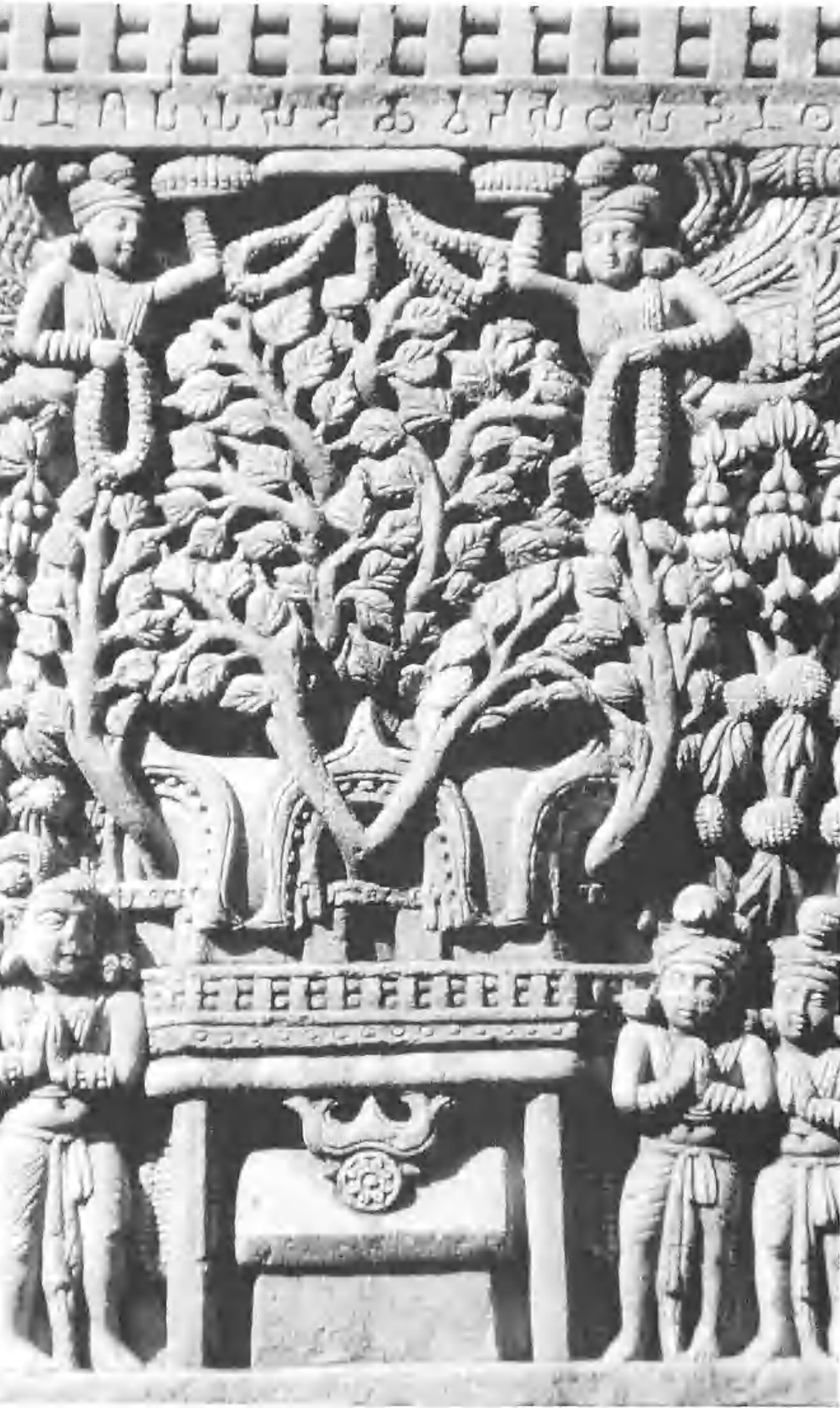
وإلى جانب المنجزات الفنية الهندية الدينية – سواء البوذية أو البراهمانية أو الچيينية – كان ثمة فن دنيوي مثل اللوحات العاجية المحفورة التي كانت تستخدم لتزيين مقاعد وأسرَّة السيدات في أجنحة الحريم (لوحة ٤٨)، على أنه قد يكون من الصعوبة بمكان التمييز بين الفن الدنيوي والفن الديني في المنجزات الهندية. كذلك حرص الحجاج البوذيون أثناء طوافهم حول الستوپّه على الاستمتاع بمشاهد الحياة اليومية للشعب التي يسجّلها الفنان مثلما يستمتعون بمشاهد حيوات بوذا السابقة المعروفة باسم «چاتاكه» (لوحة ٤٩).

وقد عُثر على أقدم المنجزات الفنية في الهند التي يرجع تاريخها إلى ما بين عام ٢٥٠٠ و ١٥٠٠ ق. م بوادي نهر السند. وكان فن النحت قد شكّل لنفسه منذ أزمان سحيقة مكانة بالغة الأهمية في مجال العمارة، حتى إن بعض المعابد الخالدة الشامخة المقامة في العراء والمشكّلة من قطعة صخرية واحدة – مثل معبد كايلاشه في إلُّوره وغيره – ما هي إلاّ منجزات نحتية مستقلّة قائمة بذاتها تشكّل واجهة المعبد وردهاته. وإذا استثنينا بعض المنحوتات الحجرية التي اكتشفت في هارَاپّه وموهنچودارو وتمثالاً برونزيًا صغيراً لإحدى الراقصات (لوحة ١)، فإن كل ما أمكن العثور عليه حتى اليوم لا يتجاوز بضعة تماثيل فخارية صغيرة لنساء وحيوانات تكشف عن قدرة الفنان الهندي على الملاحظة الدقيقة، وهو ما يتضح أيضا من الأختام العديدة التي تصوّر الحيوانات في الوضعة المجانبة [پروفيل].

وقد شاع النحت في الحجر خلال حقبة موريْه إلى أن بلغ ذروته أثناء حقبة سونجه. وبرغم ما قد تتّصف به بعض المنحوتات الهندية المستقلة القائمة بذاتها من اكتظاظ مفرط ومظهر خشن، إلا أنها في الوقت نفسه تعكس الذوق الهندي الذي يُؤْثر تمثيل التفاصيل بالغة الدقة في أنماط الثياب وأدوات الزينة، وهو ما يتبدّى في بعض منحوتات «الياكشي». ومع ذلك فقد بلغ الفنانون الهنود القمة في التعبير عن قدراتهم الفائقة في مجال النحت البارز الذي قُصد به إرشاد الحجّاج وزخرفة سياجات معابد الستوپّه وإن تفاوتت قيمة المنحوتات من موقع إلى آخر. والمعروف أن النحت البارز الهندي قد بلغ ذروته في ستوپّه سانْشي رقم ١ فجاء تحفة زخرفية رمزية رفيعة المستوى، تجمع بين فتيات الياكشي وزهور اللوتس وباقات الورود والأفيال وحيوانات بعضها خرافية محفورة داخل جامات فوق الأعمدة المربّعة الملتصقة بالجدران (لوحة ٥٠).



▲ لوحة ٤٨ – ستوپه سانشي ١. طاووس راقص. مادهيا پراديش.

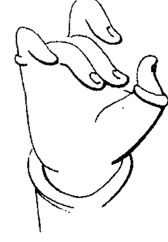


لوحة ٤٩ – ستوپه سانشي ١. ◀
عبادة شجرة بوذا. مادهيا پراديش.



لوحة ٥٠ – ستوپه سانشي ١. ◀
ياكشي. مادهيا پراديش.

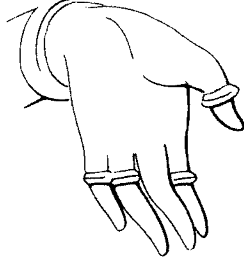
ة ٤٧ – أميرة و وصيفتها. من
ح. القرن الأول الميلادي. عُثر على
ال مطمورًا في مدينة پومپي
اليا. متحف ناپلي القومي.



إيماءة الإمساك بزهرة اللوتس أو السوسن (كاتاكَه مُوخْدَه)



إيماءة الوعد بإسداء المعروف (آها يا ڤارادَه)



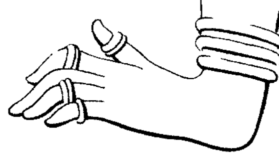
إيماءة منح البركة (ڤارادَه)



إيماءة التكفُّل بالحماية (آبْهَه)



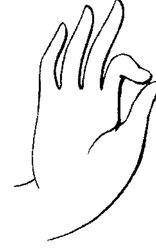
إيماءة الانطلاق (لُولا)



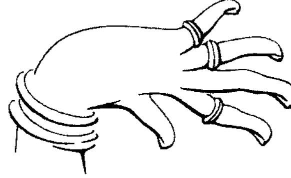
إيماءة المواساة (كاتْيَه ڤالامْبِيتَه)



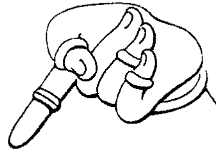
إيماءة انفراج الإبهام والبنصر مثل حدَّي المقصّ (كارْتارِ مْبُوخَه)



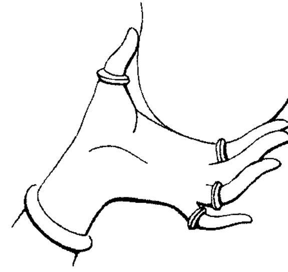
إيماءة الإيحاء بالتزام الصمت أو الاستغراق في التأمل (سينْمُودْرَه أو ڤياخيانَه)



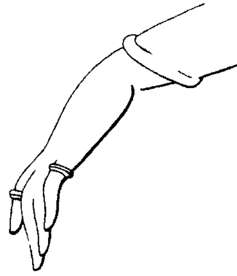
إيماءة الدهشة والتعجّب (ڤِسْمايَه)



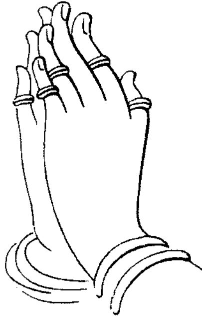
إيماءة الترهيب أو الوعيد (سُوتْشي أو تارْچاني)



الإيماءة الشبيهة بالهلال التي يؤديها « الإله الراقص حامل الشعلة » بيسراه العليا (آرْداتْشاندرَه)



إيماءة نتراجه (المعبِّرة عن أن الوَرِعَ هو مَن ينشد الأمان والحماية برفع قدمه على غرار الإله الراقص شيڤه) (داندَه هاسْتَه أو كارِيهاسْتَه)



إيماءة التحية والمحبة والسلام (أنْچالي)

لوحة ٤٥ – نماذج من إيماءات الأيدي والأكفّ « مُودْرَه سُوتْرَه ».



لوحة ٤٦ – مانْدالَه. صفحة تتضمّن صفوفًا متراصّة من صور بوذا يؤدي فيها إيماءات متنوّعة.



◀ لوحة ٥١ – بوديساتْڤه من غرب پاكستان. مدرسة قندهار البوذية المتأغرقة. القرن ٢ م.

والواقع أن روعة المعابد البوذية تتجلّى في تماثيلها المنحوتة أكثر مما تتجلّى في معمارها. وقد ظهر لونان من النحت البوذي خلال القرن الثاني ق.م، أحدهما بمنطقة **قندهار** في الشمال الغربي للهند، والآخر في **ماتهورَه** إلى الجنوب من مدينة دلهي. وتضم المنطقة الأولى – كما أسلفت – جانبا كبيرا من أفغانستان الحالية وجزءاً من باكستان، وكانت ضمن الأقاليم التي غزاها الإسكندر الأكبر عام ٣٢٧ ق.م، ومن ثم خلّف الفن المتأغرق الغربي الذي يحتفي – كما نعلم – أيّما احتفاء بالجسد الإنساني أثره على فنون هذا الإقليم حتى كادت تماثيل بوذا وأتباعه تحاكي الفن اليوناني وإن لم تتخل تماما عن طابعها الهندي (**لوحة ٥١**)، على حين طغى الطابع الهندي الصِّرف على منحوتات ماتهورَه. ولم يلبث الأسلوبان أن امتزجا خلال القرن الخامس الميلادي ليشكّلا طابعا خاصا للفن البوذي الآسيوي كله، يجمع بين النزعة الرمزية الموحية بالروحانية البوذية والنزعة الحسيّة المعبّرة عن التمسّك بمتع الحياة والمنبثقة عن الفن الهندوكي التقليدي.

ومن الثابت أن إنتاج تماثيل الطين المحروق المنمنمة التي تصوّر عقيدة عبادة الإلهة الأم منذ عصور ما قبل التاريخ – وكانت دائما موضع تقدِير الشعب الهندي – استمر على مدى العصور لا سيما خلال **حقبة موريْه**، ثم حينما ظهرت أعمدة الملك أشوكَه التاريخية التي استعارت كثرة من عناصرها من فارس المتأغرقة – كما سبق القول – وهو ما يتجلّى في الأسطح المصقولة للحجر وفي تيجان الأعمدة ناقوسية الشكل التي تعلوها أشكال الأسود أو الثيران المحوّرة.

والجدير بالذكر أننا لا نجد سابقة في تاريخ الهند لمثل هذه المنجزات الفنية رفيعة المستوى. وشاءت الأقدار أن يستمر استخدام هذه العناصر فارسية المنبع حقبة طويلة في الفن الهندي إلى أن قدّمت أقاليم شمال غربي الهند في قندهار وغيرها حصيلة وافرة من الفن المتميّز المستعار من الطرز اليونانية الرومانية. ومن هنا انطوى فن أسرة مُوريْه الرسمي على عنصر أجنبي مُقْحم تكشف عنه بوضوح أعمدة أشوكَه.

وثمة تقرير طريف سجّله سفير سيلوقس اليوناني بمدينة **پاتالي پوتْره** (قرب مدينة پاتْنه الحالية) يُسجّل فيه إعجابه بهذه المدينة التي اتخذها **تشاندرَه پوتْره** عاصمة لإمبراطوريته، وبلغ به الحماس أن ضاهى أحد قصور المدينة بما تفيض به القصور الأخمينية في فارس من ترف وجمال. وقد كشفت الحفائر في مستهل القرن الماضي عن قاعة تضمّ ما يربو على ثمانين عمودا يبلغ ارتفاع الواحد منها حوالي ثلاثة أمتار، يذكّرنا تنسيقها بقاعات الاستقبال المهيبة «**أپادانَه**» المشهورة في قصور پرسيپوليس [٤٢]. لقد كان الفن الهندي وقتذاك يمثّل أساساً فن البلاط، أو بمعنى آخر فنّا قائماً على توجيهات الملك وذوقه مستهدفاً التعبير عن توحّد الدولة والملك والعقيدة في أقنوم واحد.

وإلى جوار المنجزات الرسمية التي أمر بها حكام أسرة موريه، لا نجد إنتاجاً ذا قيمة جمالية يستحق التنويه به باستثناء زخارف بعض الصوامع المُنشأة حول الأشجار المقدسة والينابيع المقدّسة والصخور المقدّسة التي يأوي إليها الياكشا والياكشي وأرواح الطبيعة، تلك الكائنات الأسطورية التي حفلت بها عقائد الهند فيما قبل الغزو الآري.

ولقد كانت سيطرة الدولة في عهد أسرة موريه على شؤون الزراعة والصناعة والتجارة شاملة، كما فرضت على مواطنيها الضرائب الباهظة لتمويل خزينتها بمطالبها من المال اللازم لتلبية احتياجاتها العسكرية المُلحّة، حتى لم يتبق برصيدها في نهاية الأمر ما تستطيع به إنعاش الزراعة التي هي المصدر الرئيس لتمويلها. وفي الوقت ذاته كان من المتعذّر خفض ميزانية الحرب حتى في أوقات السّلم نظراً للصلة الوثيقة التي كانت تربط قادة الجيش من طبقة الكشترية العسكرية بالطبقة الحاكمة. ثم إن المغامرات الحربية التي ولع بها تشاندره جوبته لم تترك من المال إلا النذر اليسير لمواجهة التزامات الدولة الأخرى، فتعذّر على الملك - بالإضافة إلى نقص الأيدي العاملة - الاضطلاع بأية مشروعات معمارية ذات شأن.

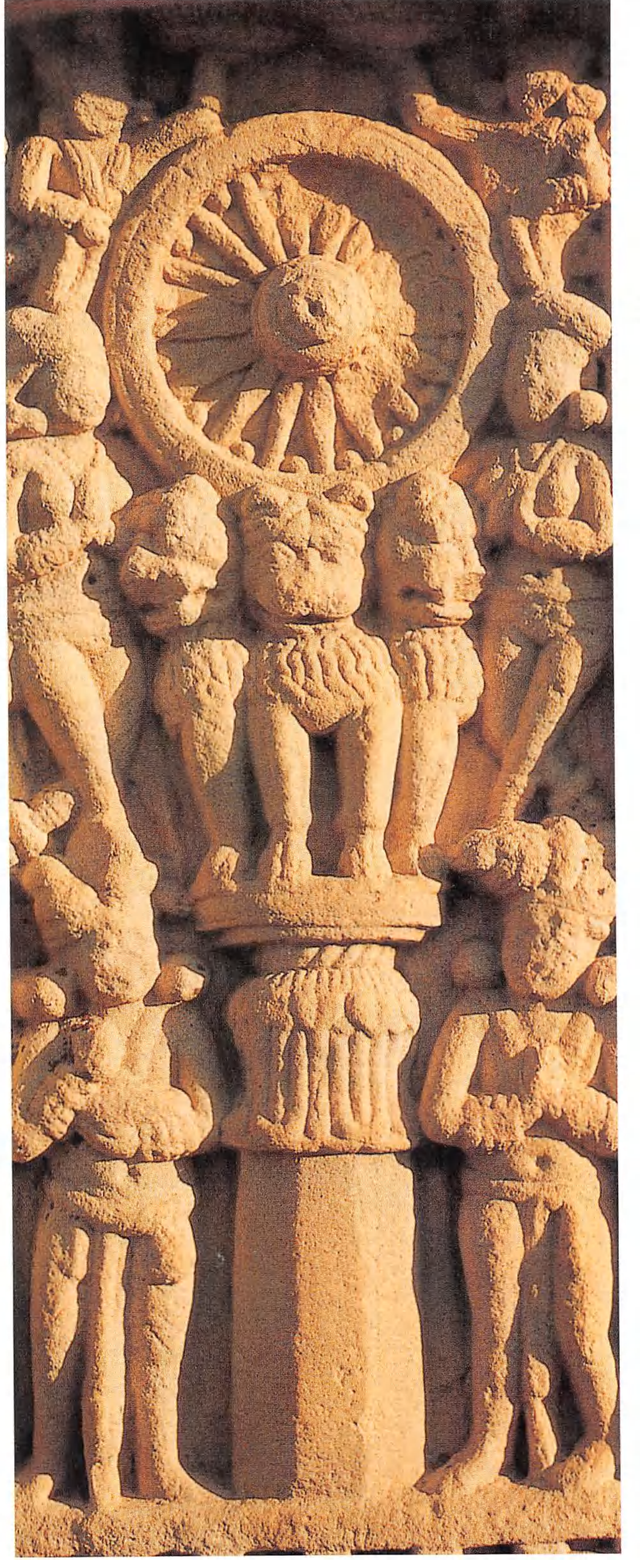
وقد تمخّض الفن الهندي خلال حقبة أسرة موريه عن أعمدة أشوكه الصّرحية التي شيّدها لتكون علامات طريق، ولتغدو صرحاً للحضّ على مراعاة مبادئ الشريعة البوذية. وتكشف هذه الأعمدة عن فن إمبراطوري استعار جانبا من طرز أعمدة فارس المتأغرقة، الأمر الذي يتجلّى في أسطح الحجر المصقولة وتيجان الأعمدة ناقوسية الشكل التي تعلوها أربعة أسود متظاهرة فارسية الطابع (**لوحة ٥٢**) - وأحيانا يعلوها ثور واحد (**لوحة ٥٣**) - ترتكز على قاعدة منقوش على إفريزها أربع من عجلات الشريعة البوذية يفصل بينها بالتعاقب أسد وفيل وثور وجواد. ومن تحت هذه القاعدة تاج عمود ناقوسي التصميم على غرار الأعمدة الفارسية في شكل زهرة لوتس مقلوبة وقد تدلّت تويجاتها. ويردّ البعض تعلّق الهنود بزهرة اللوتس إلى كونها تمثّل في أنظارهم رَحم الكون أو عرش الخالق [٤٣]، وهي الزهرة التي انتقلت بدورها مع البوذية إلى الصين واليابان، كما صار تطويرها إلى «قوس» زهرة اللوتس [أو قوس حدوة الفرس] في مجال العمارة على عهد أشوكه. ويحتفظ متحف سارنات الأركيولوچي بأحد هذه الأعمدة. وإذا كانت عناصر هذا العمود تستحضر إلى الذاكرة عمارة قصر پرسيپوليس ومنحوتاته الأخمينية، فإن ثمة عناصر أخرى مثل الحيوانات الأربعة المنقوشة فوق إفريز القاعدة والتي تحمل شبهاً كبيراً بالطرز الإغريقية.



لوحة ٥٢- تاج عمود من عهد أشوكه تعلوه أربعة أسُود متظاهرة. القرن ٣ ق. م. رامْپُروڤه. متحف سارنات الأركيولوچي.



لوحة ٥٣- تاج عمود من عهد أشوكه يعلوه ثور. موريان. القرن ٣ ق. م.



◀ لوحة ٥٤ – نقش شديد البروز فوق بوابة ستوپه سانشي ١. استلهمت حكومة الهند في العصر الحديث عمود أشوكه لتشكيل رمزها القومي [عَلَم الهند].

وقد استلهمت حكومة الهند عمود أشوكَه لتشكيل رمزها القومي [علَم الهند]، حيث تنتصب عجلة الشريعة فوق الأسود الأربعة، وينطوي كلٌّ منها على عناصر رمزية مركّبة ذات دلالات فلكية وبوذية، فمع أن الأسد رمزٌ للشمس منذ القدم إلا أنه يشيرُ من طرف آخر إلى البوذية، إذ كان الأسد رمزًا لقبيلة «ساكيَه»، ومن هنا أُطلق على «سِيدْهارْته» أيضا اسم «سَاكْيَه سِيمَه» أي أسد قبيلة ساكْيَه. أما العجلة فيمكن أن تكون عجلة القانون «تشاكره ڤارتي» التي ابتدعها عظماء ملوك الهند، كما يمكن أن تكون عجلة الشريعة البوذية «دَهرْمَه تشاكْرَه». وأغلب الظن أن تضمين العجلة رمز الدولة يعني التواؤم بين المصدرين السلطوي والديني (لوحة ٥٤).

ونطالع مهارة توزيع الشخوص في لوحات النقش البارز لمدرسة بهارُتْ وفق تصميم هندسي صارم يكاد يشغل الخلفيّة المخصّصة بأكملها دون فراغات إلاّ قليلا. وبرغم ما قد يُساورنا من إعجاب بنقوش مدرسة بهارُتْ إلاّ أنها تتّسم بقدر من المبالغة، كما لا نلمس فيما تقع عليه أبصارنا قيمة فنيَّة عالية، فضلا عن تكرار الرموز الملكية والبوذية إلى حدٍ يثير الملل. ومع ذلك فقد سلمت من التجهّم المأثور، فغدت أشدّ اجتذابا للأهالي بعد أن احتل الإنسان على أسطح اللوحات مكانة مناسبة تخلو من جبروت عالم الآلهة، وذلك بفضل الرموز البوذية التي تبوّأت مكان الصّدارة وظهرت في سياق سردي يبدو الناس فيه جميعا سواسية.

وهناك ما يُضفي أهمية خاصة على نقوش بهارُتْ إذ نلمح فيها لأول مرة مشاهد من حيوات بوذا السالفة التي سبق أن تقمّصها «**چاتاكه**»، مصحوبة بنقوش تُعين المشاهد على إدراك مغزاها. ورغم ذلك كلّه ظلت الظاهرة الجوهرية من وجهة النظر الإيقونوغرافية هي غياب صورة بوذا نفسه، إذ لم يعد في الإمكان تمثيله شخصيا أو التعبير عن مراحل حياته السابقة بعد بلوغه «النرڤانه» إلاّ رمزا، فلم تعد شجرة «**بو**» على سبيل المثال ترمز إلى الاستنارة فحسب، بل باتت ترمز كذلك إلى بوذا نفسه، فضلاً عن كونها ترمز أيضا عند البراهمة إلى الروح الكونية. وكان العامة من الهنود يدركون لأول وهلة المعنى المقصود من هذا الرمز المركّب، يستوي في ذلك البراهمة والبوذيون. كذلك كانت عجلة الشريعة «**دَهرْمَه تشاكْرَه**» هي رمز موعظة بوذا الأولى، وقد سبق الحديث عن العجلة الضخمة التي تمثّل بوذا وتعلو عمود أشوكَه في سارنات.

***

أسرة ساتَاڤَهَنْ (٢٠٠ ق.م - ٢٠٠م)

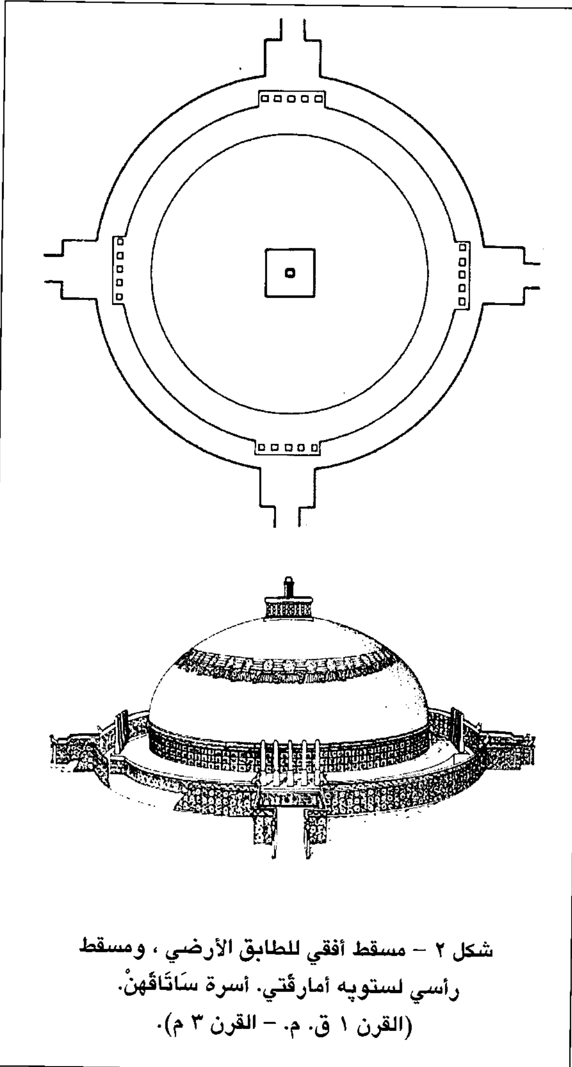


حكمت أسرة «ساتاڤَهَنْ – آنْدرَه» خلال الفترة التي كانت الهند تعاني فيها من السيطرة الأجنبية على أيدي الإغريق وأسرة «**شاكَه**» السكوذية و**البارت** الإيرانيين و «**الكوشان**» الذين تعايشوا فيما بينهم بأقاليم شمال الهند قبل أن ينحدروا إلى الهند نفسها. ولم تكن هذه الشعوب بعيدة بعضها عن بعض أو عن الهنود ذوي الأصول الآرية، فلقد كانت لغاتهم جميعها هند – أوربية، يمارسون تقاليد ثقافية مشتركة، وترجع أصولهم إلى ما يربو على ألفي عام. والأمر اللافت للنظر أن أسرة «ساتاڤَهَنْ» – التي لم تجد حرجاً في الإصهار إلى الأسرات الأجنبية الحاكمة في الهند مثل أسرة «**شاكَه**» على سبيل المثال – قدّمت نفسها باعتبارها حامية حمَى البراهمانية، وهو ما كان يُشكّل تناقضا صارخا في سياستها، فلقد اشتُهر عن هذه الأسرة كونْها حامية البوذية، على حين أنها هي العقيدة التي ترفض نظام الطبقات المتدرّجة صراحةً.

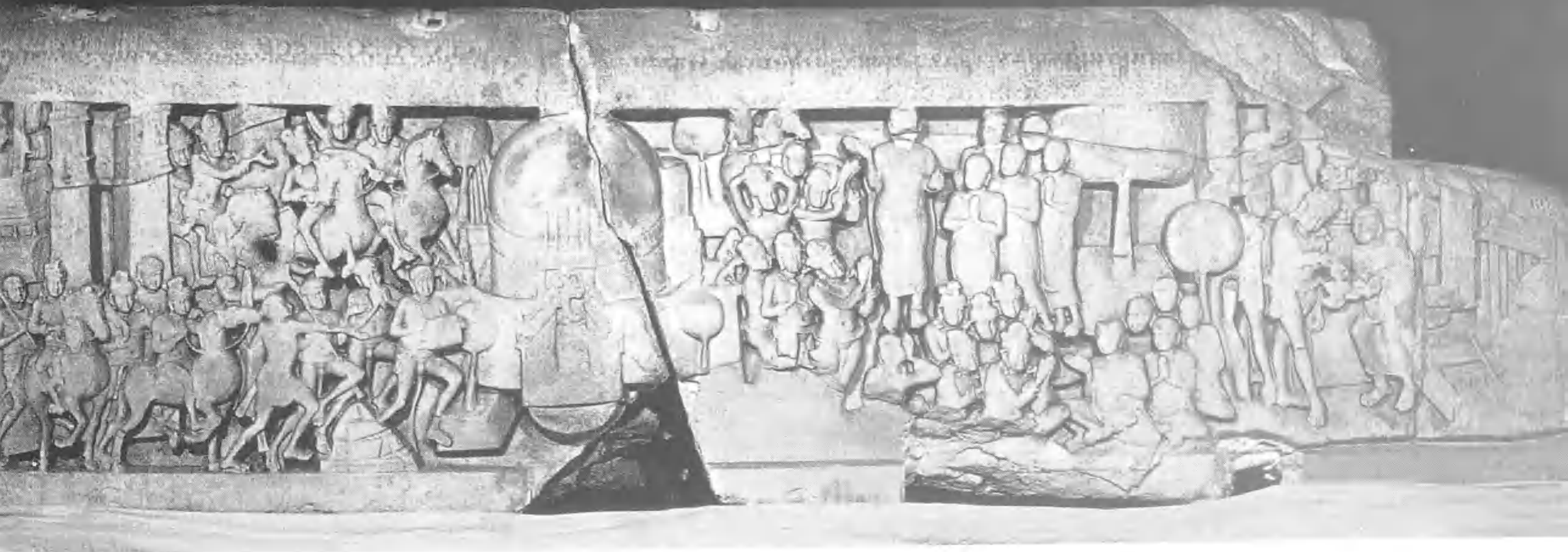
وقد تركت أسرة ساتاڤَهَنْ أثرًا ملموسا على مدرسة النحت الشرقية في **أمارڤَتي** المرتبطة بتشييد مباني الستوبه الضخمة، مثل ستوبه أمارڤتي (**شكل ٢**) وستوبه نَجَر جُوناكونْده في الجنوب الشرقي للهند. غير أن تخريبًا جسيما قد حلّ بستوبه أمارڤتي على أيدي حفنة من الأثريّين قليلي الخبرة، فضلا عن التلف الذي لحق بها نتيجة الحماسة الخرقاء لأحد محافظي إقليم مَدراس عام ١٨٨٠ عندما حاول معاودة استكشاف الستوبه فإذا محاولته تُجهز عليها بالكامل. ويتردّد أن سياجَها كان يحمل أفْضل النقوش التي تزيّن أسْوِجة مباني الستوبه من حيث تمثيلها لقصص حيوات بوذا السابقة «**چاتاكه**» (٤٤) على نحو ما نشهد في لوحة من النقش البارز فوق سياج ستوبه أمارڤَتي تعود إلى القرن الثاني الميلادي، تعرض مشاهد من حيوات بوذا السابقة على وفاته، وأخرى بعد بلوغه مرتبة النرڤانه، وكذا مرحلة عودة بوذا إلى مدينة كاپيلاڤاسْتو حيث نشأ.

فنرى أباه الملك **سودُودانَه** ممتطيًا جواده وسط موكب حافل إلى يسار اللوحة، يتلوه بوذا واقفًا في منتصف اللوحة يشرح معجزة صعوده من الأرض إلى السماء، ثم نراه جالسًا يدعو أباه إلى شريعته الجديدة. وفي الطرف الأيمن من اللوحة يبدو سُودودَانَه وهو يهب ابنه سيدْهارْته أُصيصًا به عروة شجرة دائمة الخُضرة لا تذبل أوراقها. وما من شك في أن المُشاهدَ سيفطن على الفور إلى أن الستوبه التي تتوسّط اللوحة مُقْحَمَة ولا محلّ لها في هذه المرحلة من حياة بوذا الذي لم يكن قد قضى نحبه بعد (**لوحة ٥٥**).

وبصفة عامة يمكن تصنيف منحوتات أمارڤتي بأنها أقرب شبهًا بمنحوتات بهارُتْ منها بمنحوتات سانشي. ويحتفظ متحف بوسطن بلوحة أخرى من النقش البارز وافدة من أمارڤَتي تحمل أهمية خاصة نظرا لأن النقوش تكسو كلا سطحيْها كما تكشف عن أسلوبين مختلفيْن لهذه المدرسة، ويظهر بأدنى سطح اللوحة المصوّرة كانيكَه الملك الثعبان يتوسّط زوجتيْه وهم يرقبون بوذا أثناء استحمامه في نهر نايْرانْچانَه بعد بلوغه الاستنارة، في حين تحلّق فوقهم أربعة تجسيدات مقدّسة للأنهار (**لوحة ٥٦**).



شكل ٢ – مسقط أفقي للطابق الأرضي، ومسقط رأسي لستوبه أمارڤتي. أسرة سَاتَاڤهَنْ. (القرن ١ ق. م. – القرن ٣ م).



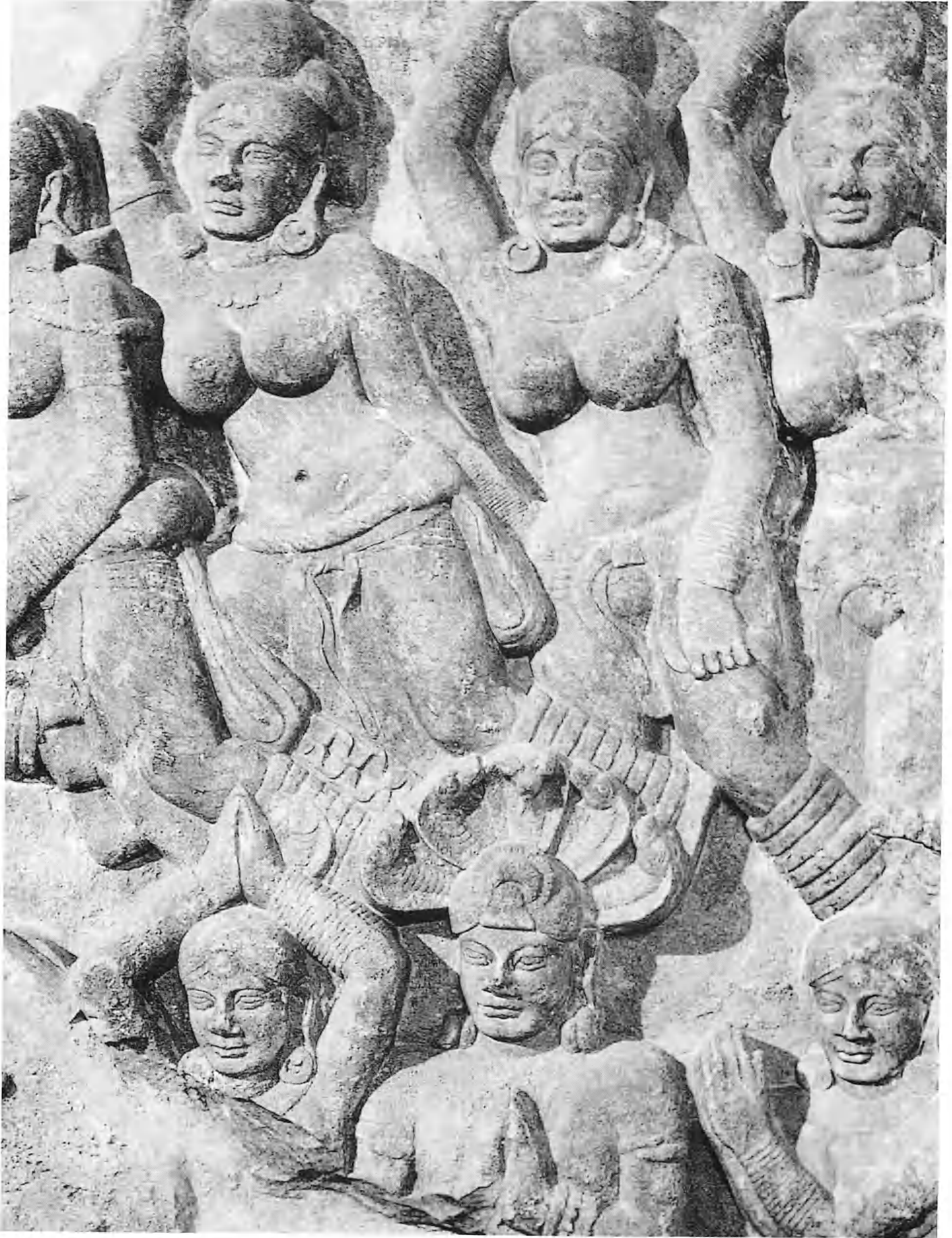
كما يسترعي التفاتنا ما زخرت به مدينة **نَجَرْجُو نكُونْده** بالذات من أعداد لا حصر لها من لوحات منقوشة لثنائيات العشق المتعانقة «**مِيثُهُنْ**» اشتهرت من بينها منحوتة طريفة لعاشق متيّم يرصد محبوبته من خلال مرآة. ولم يغب عن بال فناني **مدرسة أمارڤتي** (القرن الثاني ق. م إلى القرن الثاني الميلادي) الأسلوب التوفيقي (٤٥) الذي أولع به الملك **أشوكه** من حيث احتضان الصيغ الفنية الأجنبية الوافدة من فارس لإثراء الفن الهندي القومي، فإذا بنا نرى حيوانات مجنّحة غريبة تتوّج قمم الأعمدة، وحيوانات ذوات ذيول أسماك تحيط بقواعدها.

وعندما نتأمل النقوش الكتابية القديمة المرافقة لمنحوتات الياكشي خلال القَرن الثاني ق. م في أمارڤَتي ندرك أن عقيدة الجنّيات الخيِّرات كانت معروفة وممثَّلة في شتى أنحاء الهند شمالا وجنوبا، مثلما كانت معروفة في أمارڤتي وبهارُتْ حتى شاع المثل القائل بأن الجنيّة الخيِّرة هي التي تتخذ الشجر سكنًا.

وقد شكّل القرنان الأول والثاني الميلادي عصراً زاهراً للفنون في أنحاء الهند بأسرها، يشهد على ذلك السياج المحيط بستوپه أمارڤَتي الذي يحمل جامات ونقوشًا منحوتة غاية في الروعة والجمال. وتشكّل مجموعات النحت التي يحتفظ بها متحف مدينة مَدْراس والمتحف البريطاني كنزاً زاخراً يُشير إلى عظمة الحضارة الهندية خلال تلك الآونة، حيث نرى سرداً منقوشاً لقصص حيوات [تقمّصات] بوذا الدنيوية السابقة «**جاتاكه**» وقصص حياة بوذا ومآثره «**أَڤادْهَن**» التي لم تُصوّر في أي موقع آخر، مثل لوحة تفسير حلم المايا (**لوحة ٥٧**) ولوحة عبادة بوذا (**لوحة ٥٨**).

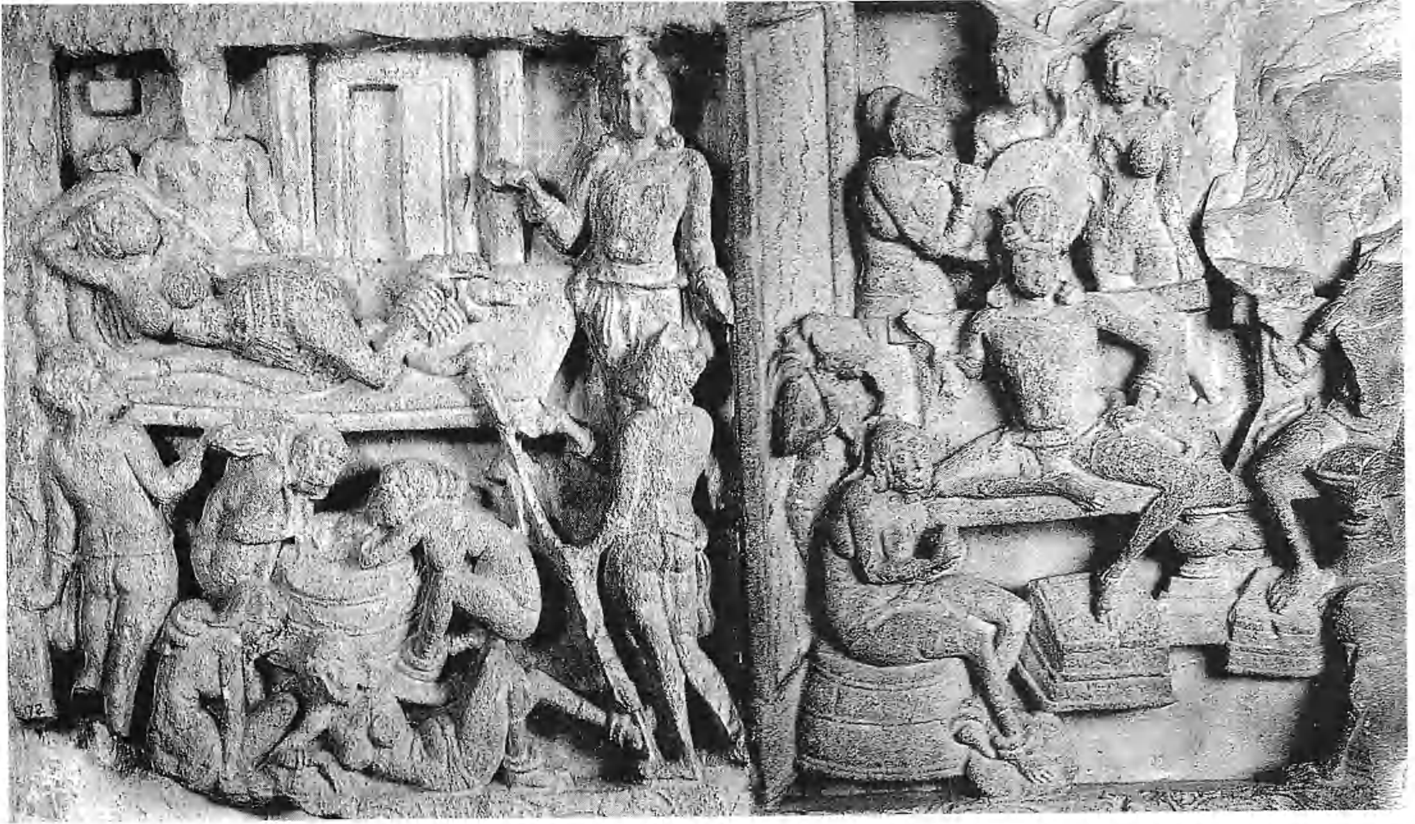
وبينما تحفل بهارُتْ وأجانته وسانشي وغيرها من المواقع بلوحات النقش البارز السّردية، تنفرد **أمارڤَتي** باختياراتها الحكيمة المُثلى لموضوعات نقوشها التي لا سبيل إلى العثور على مثيل لها في أي موقع آخر، فضلا عن أسلوبها «الإجمالي» المُتميز بعرض صورة كاملة لموضوع بعينه دون تطرُّق إلى التفصيلات.

لقد سيطرت أسرة ساتاڤَهَنْ على إقليم الدّكن في إطار إمبراطورية واسعة بوسط جنوب الهند تمتد من شاطئ البنغال شرقا إلى المحيط الهندي غربًا، شاع فيها الرخاء الذي وظّفته بحكمة لتشييد المباني التي ما تزال تأخذ بألباب عشّاق الفنون، مثل كهوف الهند الغربية وبعض المعابد القريبة من العاصمة الشرقية في وادي كريشنه، ومثل مباني الستوپه في أمارڤَتي حيث البوّابات المهيبة التي تتصدّرها، وأفاريز المنحوتات السّردية الشيّقة التي تدور حول «حيوات بوذا» والقصص البوذية.



لوحة ٥٦ – نقش بارز من ستوپه أمارڤتي بإقليم آندرا پراديش. ويظهر في أدنى اللوحة كانيكَه الملك الثعبان يتوسّط زوجتيْه وهم يرقبون بوذا أثناء استحمامه في نهر نايرانچانَه قبل بلوغه مرتبة الاستنارة. وتحلّق فوقهم أربعة تجسيدات مقدّسة للأنهار. متحف بوسطن للفنون.

▶ لوحة ٥٥ – نقش بارز فوق سياج ستوپه بأمَارْڤتي. القرن ٢ م. يصوّر رحلة عودة بوذا إلى مدينة كاپيلا ڤاستو حيث نشأ. ونرى أباه الملك سُودُودانَه ممتطيًا جواده وسط موكب حافل إلى يسار اللوحة ، يتلوه بوذا في منتصف اللوحة واقفًا يسرد معجزة صعوده من الأرض إلى السماء ، ثم نراه جالسًا يبشّر أباه بشريعته الجديدة. وفي الطرف الأيمن يبدو سُودُودانه وهو يَهَبُ ابنه سِيدْ هارتَه أصيصًا يحمل عروة شجرة دائمة الخضرة لا تذبل أوراقها. المتحف البريطاني.



لوحة ٥٧ – تفسير حلم « المايا ». نقش بارز. ستوپه أمارڤتي. أسرة ساتاڤَهَنْ. القرن ٢ م. متحف مدراس.



لوحة ٥٨ – عبادة بوذا. نقش بارز. أمارڤتي. أسرة ساتاڤَهَنْ. القرن ٢ م. متحف مدْراس.



وتلك كانت أقدم مراحل الفن الساتاڤَهَني التي تشتهر من بين مخلّفاتها اللوحة المنقوشة لـ «**إنْدَرَه**» إله الفضاء ممتطيًا ظهر فيله السماوي **إيراڤَاتْ** يطوفُ به في أرجاء حديقته الزاخرة بالأشجار الباسقة في الفردوس. ولعل المبنى القديم الوحيد الباقي في موقعه من مشيّدات أسرة ساتاڤَهَنْ هو «بوابة» ستويه **سانشي** بمداخلها المُبهرة المزخرفة بالنقوش المحفورة التي تصوّر الحياة في الفردوس السماوي، وبحيراته الغاصّة بزهور اللوتس، وحدائقه حيث تغدو الآلهة وتروح نهارًا وليلا، كما تسجّل هذه المنحوتات كيف يكشف ضوء القمر عن وجه المحبوبة منعكسا على سُلافة نبيذ العسل المعطّر وهي ترتشف الإكسير السحريّ.

وبوسعنا أن نتبيّن المستوى الرفيع لفن التصوير خلال القرن الثاني عند زيارتنا للكهفين رقم ٩، ١٠ بأچانْتَه حيث تطالعنا قصة الفيل «جاچِنْدَرَه مُوكْشَه» ضمن مجموعة من لوحات النقش البارز. وهي الأسطورة الواردة بمخطوطة «بَهَجْوَتْ پُورانه» التي تروي قصة رهط الفيلة التي اختارت الغابات المجاورة لجبل تريكُوتَه موطنًا. وحين ضاق الفيل القائد ذرعًا بحرارة الجو دلَف إلى شاطئ البحيرة ليرُشّ الماء على جسده بخرطومه، وإذا بتمساح ضخم ينشب أنيابه في ساقه، فكافح الفيل ليخلّص ساقه من بين فكّي التمساح مستنهضًا قواه كلها، إلاّ أنه عجز عن الإفلات. ومضى التمساح يجرُّه شيئا فشيئا صوب مياه البحيرة العميقة. ولم يعد أمام الفيل إلا الابتهال إلى خالق الكون يناشده النجاة، وإذا الربّ يتجلّى له. وعندها اقتطف الفيل زهرة لوتس رافعًا إياها بخرطومه تحيةً للإله الذي سرعان ما طوّح بقُرصه ذي النّصل الحادّ ليُصيب التمساح في مقتل. وهي القصة المصوّرة بأچانته في مجموعة من لوحات النقش البارز المتتابعة بكهوف أچانته في مشهد بانورامي شامل من بدايتها إلى نهايتها وتكاد من فرط دقّتها أن تنطق، حيث يبدو هذا الحيوان الهندي النبيل الأثير محوطًا بموكب ضخم من أقرانه على مقربة من بحيرة اللوتسِ الذهبية. وما يلبث المُشاهد أن يفطن – وهو يتطلّع إلى المَشاهد المتلاحقة – إلى حِيَل الصيّادين الماكرة لاستلاب أنياب الفيلة، كما يشهد الملكة المحتضَرة وقد عاودتها صحوة ضميرها وهي ترنو إلى الفيل الذي أمرت صيّادها الملكي بانتزاع أنيابه (**لوحة ٥٩**).

***

▲ **لوحة ٥٩ – أسطورة الفيل «جَاچِنْدَه مُوكْشَه». معبد ديوجار. أسرة ساتاڤَهَنْ. القرن ٢ م.**

أسرة سُونجه (١٨٥ - ٧٢ ق.م)



وبينما ورثت أسرة **ساتاڤَهَنْ** الأقاليم الجنوبية من إمبراطورية أسرة **مورْيَه**، ورثت أسرة **سُونْجَه** أقاليمها الشمالية.

فبعد حكم دام سبعة وثلاثين عاما مات أشوكَه عام ٢٣٢ ق. م، ولم يَطُلْ أجل إمبراطورية مُورْيَه من بعده إلا بضعة عقود فحسب لأسباب عديدة تأتي في مقدّمتها محاولة استعادة البراهمانية لسطوتها السابقة بعد أن استولى قائد الجيش المنتمي إلى أسرة «**سونجه**» – التي تدين بالبراهمانية – على الحكم مؤسّسا حُكْم أسرة **سونجه** التي اقتصر نفوذها على الجزء الأوسط فحسب من إمبراطورية مورْيَه، وأعني بها مملكة **ماجادَه**. فلقد تساقطت بقايا الأقاليم والولايات في أيدي حكّام المناطق المجاورة مثل كالنْجَه في الجنوب الشرقي والهند المتأغرقة في الشمال الغربي. ولم يستغرق حكم دولة «**سونجه**» أكثر من خمسة وسبعين عاما، تلتها فترة حكم أسرة **كانْڤه** العابرة التي انتهى أمرها عام ٣٠ ق. م، وظل ما آل إليه الحال في **ماجادَه** غامضا مجهولا حتى نشأة **أسرة جُوپْتَه** عام ٣٢٠ م، فإذا أضواء تاريخ الفن الهندي تُسلَّط من جديد.

وشهدت حقبة سونجه بداية المنجزات الفنية الهندية الكبرى التي قاومت صروف الدهر وبقيت إلى يومنا هذا. وبالرغم من أن العمارة البوذية الصّرحية قد بدأت في عهد أسرة مُورْيه، ومع أن أعظم المباني المعمارية ترجع إلى عهود لاحقة، إلا أن عهد أسرة **سُونْجه** بالرغم من قِصَر أَمَدِه هو الذي حقّق نهضة فنون المعمار والتصوير، فلأول مرة يستخدم الفنانون لغة فنية هندية صِرفْة متخلّين عما كان يَعْتَوِرُها من «لهجة» فارسية، أو على الأقل يقدّمونها في سياق جديد مبتكر. وما من شك في أن هذا التحوّل كان عاملا حاسما فيما سيَلي من ارتقاء وتطوّر، فقد أجّج عهد أسرة سونجه نهضة فنية تبلورت في منجزات الطين المحروق التي تميّزت عن منجزات أسرة مُورْيَه ليس فقط من حيث ارتفاع مستوى تقنيّتها، بل من حيث مواكبتها أسلوبيّا للمُنشآت الصّرحية المستحدثة، بالرغم من تباين الموضوعات المختارة سواء كانت دينية في زخارف المنشآت المعمارية أو دنيوية في زخارف منجزات الطين المحروق الوفيرة التي عُثر عليها في مواقع الحفائر الأثرية. ونخلُص من هذه المرحلة إلى أن وحدة التعبير الفني قد تحقّقت للمرة الأولى وغدت بداية لفن هندي بحت.

وقد اشتهر عن هذه الأسرة تشجيع إنشاء السقائف (الظُّلاّت) المرتكزة على صفوف الأعمدة متصدّرةً مباني الستوپه، تعلوها عتبات (كمرات) أفقية متنوّعة الأشكال، وتحيط بها أسوجة (سياجات) مزخرفة بالنقوش على نحو ما هو الحال في السياج المحيط بستوپه بهارُت. ومن هنا نستطيع القول بأنه إذا كان النحت في الحجر قد نشأ خلال «**حقبة مُوريْه**»، فقد بلغ ذروة روعته أثناء حقبة «**سونجه**»، وإذا



لوحة ٦٠ – نقش بارز من عهد أسرة سونجه. القرن ٢ ق. م. يمثّل لاكشمي ربّة الثروة وزوجة الإله ڤشنو وهي تستحم وعلى جانبيها فيلان يصبّان الماء عليها بخرطُوميْهما. بهارُت. ◄

كانت المنحوتات المستقلة القائمة بذاتها تبدو خشنة الطابع إلى حد ما، إلا أنها تعكس في الوقت نفسه الذوق الهندي الذي يتجلّى في روعة تفاصيل الثياب وأدوات الزينة، ومع الأسف لم يحفظ الزمن من هذه النماذج إلا بضعة تماثيل تصوّر فتيات الياكشي (**اللوحات ٦، ١١أ، ب، ١٢، ٥٠**). على أن براعة فناني ذلك العهد تتجلّى أكثر ما تتجلّى في النقش البارز الذي يكسو أسوجة الستويه، حيث تتفاوت جودة النقوش من موقع إلى آخر، لكنها تصل إلى قمة البراعة في ستويه سانشي رقم ١، وكذا في بهارُت على نحو ما نشهد في النقش البارز الذي يمثّل لاكشمي ربّة الثروة وزوجة الإله ڤشنو وهي تستحم وعلى جانبيها فيلان يصبّان الماء عليها بخرطوميْهما (**لوحة ٦٠**).

***

أسرة كُوشَانْ (٧٨ - ٢٠٠م)

بسطت أسرة كوشان نفوذها على إمبراطورية فسيحة متاخمة لآسيا الوسطى في الشمال وامتدت شرقا إلى ماتْهُوره. وينتظم فن هذه الأسرة مدرستيْن، إحداهما مدرسة **ماتْهُورَه** المعبّرة عن الفن المحلّي، والأخرى مدرسة **قندهار** التي استظلّت بتأثيرات يونانية وأخرى بَخْتيارية. وقد سارت مدرسة **ماتْهُورَه** على منوال مدرسة **سونجه**، وإذا هي تبلغ درجة عالية من النضج والجاذبية لم يكن لها ضريب خلال القرون التالية، أشيرُ من بينها بصفة خاصة إلى منحوتة فذّة رائعة من بُودهْشوار لياكشي تحاور ببغاءها يزهو بها المتحف الهندي في كلكتا (**لوحة ٦**)، وقد بلغ بها الفنان ذروة جمالٍ آسرٍ لا يُبَارَى، وأغلب الظن أنه قد استوحاه من نموذج حيّ عايشَه. ويحتفظ متحف ماتْهورَه بمنحوتة بديعة لغادة حسناء تحمل صينيّة طعام أعرب فيها الفنان عن مواصفاته الخاصة لمفاتن الجسد الأنثوي من حيث الخصر الدقيق والبطن الضامرة والصدر الناهد والقدّ المليح (**لوحة ٦١**).



لوحة ٦١ – فتاة تحمل صينية طعام. نقش بارز. من ماتهوره. أسرة كوشان. القرن ٢ م. متحف ماتهوره.

وثمة نقش بارز من ماتْهوره أيضا (القرن الثاني) لمشهد ماجن، تقوم بدور البطولة فيه غانية مُوسِرة تقع مغشيّا عليها في حديقة مسكنها إثر مطاردة عاطلٍ شرّير لها في ظلام الليل، وإذا معارفها يُسارعون إلى نجدتها وتقديم نصائحهم، فتُشير إحدى صاحباتها بضرورة تثبيت أساور معصمها حول ساعدها وكذا خلخالها حول ساقها لإخفاء وَقْع حركتها ليلاً، فضلا عن نزع الزهور المكلّلة لشعرها حتى لا يكشفَ فَوْحُ أرجِها عن موقعها، وذلك للحيلولة دون نجاح الشرّير الذي يطاردها في تحديد مكانها في ظلمة الليل الحالكة. وقد التزم الفنان بالأمانة في تمثيل فحوَى هذه النصائح إلاّ فيما يتّصل بنزع الزهور من تصفيفة الشّعر، مؤثراً أن يمثّل صديقتها وهي تُسدلُ وشاحَها على شعر الغانية (**لوحة ٦٢**).

***



لوحة ٦٢ – مشهد غانية موسرة وقعت مغشيًا عليها بعد الإسراف في تناول الشّراب بحديقة مسكنها إثر مطاردة أحد الأشرار لها ليلاً. أسرة كوشان. المتحف القومي – نيودلهي.

عهد أسرة جُوپتَه (٣٢٠ - ٥١٠ م) : ذروة الأمجاد الفنية

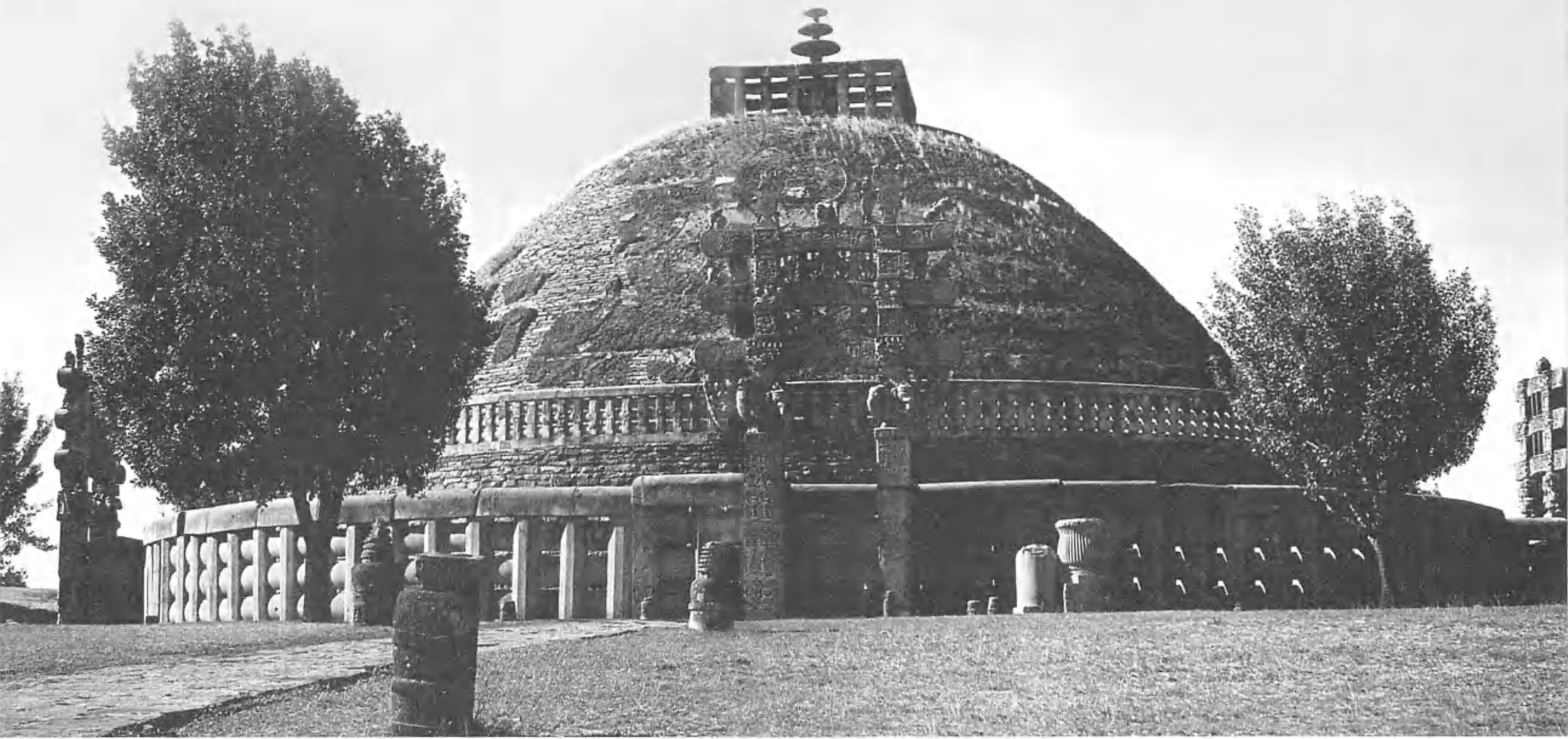

إذا كان الفنانون الهنود قد تقبّلوا بعض التأثيرات الأجنبية في أعمالهم منذ عهد أسرة موريَه، إلاّ أنهم سارعوا بعد استيعابهم كلّ ما جدّ عليهم من طُرز إلى إعادة صياغة النماذج الأجنبية في أشكال جديدة. وينظر أهل الهند إلى عصر أسرة جُوپْتَه بكل زهو وفخار لما تحقّق فيه من وحدة وطنية ورخاء غير معهود وازدهار للأدب السنسكريتي، فإذا هذا العهد يغدو في أنظارهم حدّا فاصلاً بين الظلام والنور، وبين دولة تسودها الفوضى والاضطراب ونهضة بلا مثيل، حيث توحّد شمال الهند بأسره تحت قيادة سلطة قوية مستنيرة بعد طرد الحكّام الأجانب البارت والكوشان وغيرهم. لقد تنفّس المواطنون الصُّعداء بعد تخلّصهم من النفوذ الأجنبي وأحسُّوا بنبض الحياة يسري في دمائهم من جديد، فانبروا يشاركون في شتّى ضروب المعرفة والعلوم والفنون والآداب، حتى أُطلق على عهد جوپْتَه اسم «**العصر الذهبي**» لشمال الهند.

وثمة غموض يُحيط بأصول أسرة جوپْتَه وإن كان من المؤكّد أنها لا تنحدر من أصول ملكية، الأمر الذي دفع **تشاندرَه جُوپْتَه** مؤسّس الأسرة إلى تخليد ذكرى زواجه من إحدى الأميرات، فسكّ عُملةً تصوّرهما معًا للإعلاء من قدْرِه وللإيحاء برُقيّ أصوله الاجتماعية. وعلينا أن نحرصَ عند الحديث عن تشاندرَه جوپْتَه ألاّ نخلط بينه وبين الملك الذي حمل الاسم نفسه في عهد أسرة موريَه السابق.

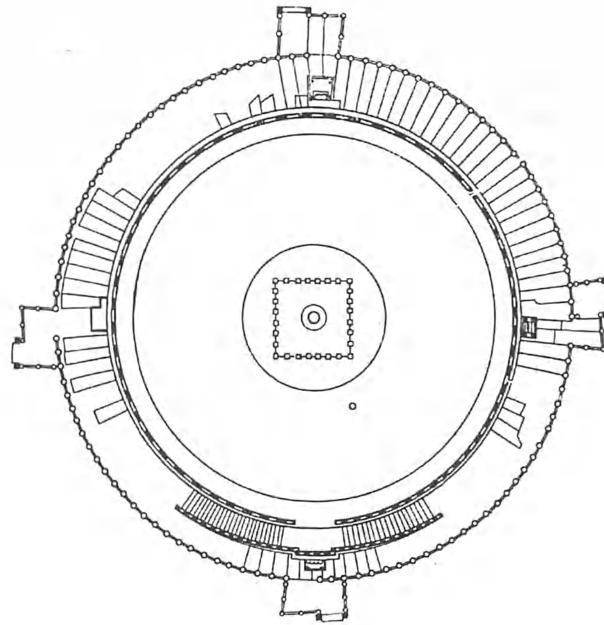
وقد أسفر التاريخ النشط لأسرة جوپْتَه عن اتّساع مساحة دولتهم من موطنهم في **ماجادَه** عبر نهر جانْجَه شرقًا إلى إقليم أوتار پراديش (إقليم الشمال) في عهد تشاندرَه جوپته الأول. وهو ما عزّزه وأضاف إليه ابنه وخليفته **سامودْرَه جوپته** (٣٣٥ – ٣٧٥ م) الذي استولى على الأقاليم الخصْبة العامرة بالسكان في شمال الهند الواقعة بين براهْمه پُوتْرَه ونهر جَامُونَه والهمالايا ونهر نارمادَه. وكان **سامودْرَه** عالمًا وشاعرًا وموسيقيًا ومحاربًا من الطراز الأول، والراجح أنه كان يجمع في شخصه خصال عهده الرفيعة كافة، بل يمكن القول بأن عهدَه كان أزهى عهود أسرة جوپته بلا جدال. أما أعظم الفتوحات العسكرية فتمّت على يديْ خليفته **تشاندرَه جوپته الثاني** (٣٧٥ – ٤١٥ م) الذي كُنّي بـ «**ڤيكرَه ماديتْيَه**» الذي كان معاصرًا للشاعر الدرامي **كاليداسه**، فأضاف إلى الإمبراطورية التي ورثها عن أبيه أقاليم **مالْوَه** و**جوچرات** و**كاتياڤار** الواقعة في الغرب منتزعًا إيّاها من سيطرة أسرة «**شاكه**»، كما أخضع أقاليم أخرى في وادي السند ونيپال وآسام في الشمال. غير أن هذه الإمبراطورية مترامية الأطراف ما لبثت أن أخذت في التداعي أثناء ولاية **كومارَه جوپته** (٤١٥ – ٤٥٤) تحت ضغط الغزاة من قبائل الهون النازحة من أواسط آسيا، ثم في عهد سلفه **سكاندَه جوپْتَه**. ومضى الغزاة يقتطعون من أقاليم أسرة جوپته إقليما تلو آخر حتى فقدت مكانتها كدولة ذات شأن مع مطالع القرن السادس، لا سيما بعد أن توزّعت السلطة في أنحاء البلاد، فبينما استقر الملك بالعاصمة **پاتالي پوتْرَه** يمارس السلطة اسميًا، كانت السلطة الفعلية في واقع الأمر بأيدي حكام الولايات. كما تغيّر شكل السلطة، إذ شاركت طبقة البورجوازية في الحكم، وغدا رجال المال وأصحاب المصارف يحتلّون مقاعد الحكم ويجلسون إلى جوار القضاة بالمحاكم، ولا عجب فقد كانوا المصدر الرئيس لتمويل خزانة الدولة.

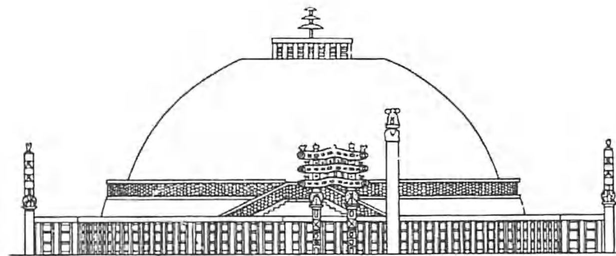
***

وتحتل ستوپه سانشي العظمى رقم ١ المكانة الجديرة بها بين الآثار المعمارية التي قدّمتها الهند البوذية إلى البشرية، سواء من حيث كمال معمارها أو ثراء عناصرها النحتية التي تشكّل زخارفها (**لوحة ٦٣ وشكل ٣**). وتتكون من قبة شبه كروية مبتورة القمة تنهض فوقها شرفة صغيرة «**هارميكَه**» يتوسّطها صارٍ حاملٍ لأقراص المظلات «**تشاتْره**». وتطوّق قاعدتها مصطبة (شُرفة) مرتفعة يؤدي إليها من الناحية الجنوبية درَجٌ مزدوج. وثمة مجاز (ممرّ) مخصّص لطقس طواف الحجّاج يدور حول الستوپه أدنى المصطبة، يحيط به سياج ضخم «**ڤيديكَه**» لا تكسو الزخارف النحتية سطحه إلا لمامًا. ويتركّب السياج من



لوحة ٦٣ – ستوپه سانشي رقم ١. القطر ٣٦,٥متراً. الارتفاع ١٦,٤متراً. شيّدت في عهد أسرة جوپته ، ويقال أيضا في عهد أسرة آنْدرَه ، وأقيم سياجها في زمن لاحق. نشهد أمام السّياج جزءا من عمود وتاج عمود ناقوسي الشكل يرجعان إلى عهد أسرة جوپته. وقد لحقت بهذه الستوپه تلفيّات جمّة على أيدي الأثريين خلال القرن ١٩.





شكل ٣ – ستوپه سانشي رقم ١. مسقط أفقي للطابق الأرضي ومسقط رأسي للستوپه.



لوحة ٦٤ – البوابة الجنوبية لستوپه سانشي رقم ١ ، وتعود إلى القرن الأول الميلادي. وهي أقدم مداخل الستوپه الأربعة وأكثرها تعرُّضًا للتلف. ويبدو العمود الأيمن عاريًا من الزخارف التي كانت تزيّنه والمحفوظة حاليًا بالمتحف المحلي للمدينة. وتكسو العمود الأيسر لوحتان تمثّل أعلاهما عجلة الشريعة البوذية. ويقع النظر على درابزين ممرّ طواف الحجاج المطوِّق للستوپه من وراء المدخل.

سلسلة من الأعمدة القصيرة تضمّها بعضها إلى بعض ثلاثة صفوف من القضبان المستعرضة، يعلوها إفريز مائل محدودب السطح. وينقسم السّياج إلى أربعة أقسام تُواجه مداخل الستوپه الأربعة التي تواجه بدوْرها الجهات الأصلية الأربع. وتحتشد المداخل (البوّابات) «تُورَنَه» بالنقوش المنحوتة شديدة البروز التي أضفت على هذه الستوپه شهرتها العريضة. ومن الثابت أن جميع الأسوجة والبوّابات قد شُيِّدت بعد بناء الستوپه المقبّبة بفترة طويلة. وترجع الأهمية المعقودة على المدخل الجنوبي إلى كونها تُفضي إلى الدَّرَج المؤدي إلى مجاز طواف الحجّاج. وتحتوي ستوپه سانشي رقم ١ في جوفها على ستوپه أخرى قديمة مبنية بالطوب المكسو بطبقة من الأحجار كان **بُوشيمْترَه** – أحد ملوك أسرة **سونجه** المشهور بلقب «مضطهد البوذية» – قد أمر بتدميرها.

ويتركّب المدخل المهيب «**تُورَنَه**» من عمودَيْن مربّعيْ الأضلاع يعلوهما تاجان تشغلهما منحوتات تمثّل الياكشا أو الياكشي أو الفيلة والأسود وغيرها، ويحملان الهيكل العلوي المشكّل من ثلاثة أعتاب (كمرات) تنتهي عند أطرافها بنقشٍ حلزوني (لولبي). وتفصل الأعتاب بعضها عن بعض كتلٌ حجرية مكعّبة تعلو تيجان العمودين المربّعين، وصَفّان: كلاهما من ثلاثة أعمدة صغيرة تشطر المساحة إلى أربعة أقسام تزخر بمنحوتات شديدة البروز. ونشهد في مستوى تاجَيْ العمودين المربّعين منحوتات تمثّل حوريات الياكشي تؤدي وظيفة الحمَال (الكمَرة) الزخرفي النَّاتئ المنظوم في تركيب العتب الأدنى المحمول من قمة عمود إلى آخر. وترتكز عجلة الشريعة «**دهرْمَه تشاكْرَه**» فوق أعلى عتب من الأعتاب المُتوَّجة للمدخل، يكتنفها حارسان من الياكشا، فضلا عن رموز الثالوث البوذي التقليدي : بوذا، والدّهرمه (الشريعة)، والكهنة (**اللوحات ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨**).

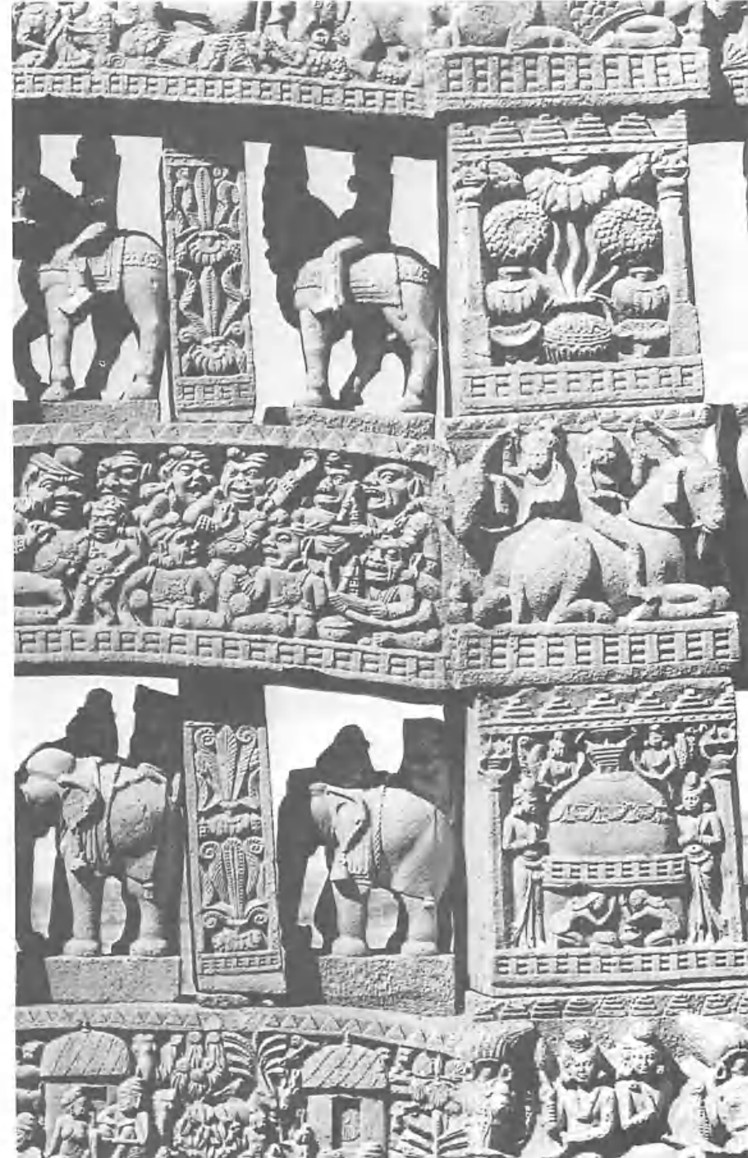
وتكتسي كل أنملة فوق هذه المداخل بفَيْض غزير من النقوش البارزة التي تصوّر قصص حيوات بوذا السابقة «چاتاكه» وقصص حياته الأخيرة قبل أن يبلغ مرتبة النرڤانه، إلى غير ذلك من الصيغ الرمزية. وتغلب قصص الاستنارة والموعظة الأولى والنِّرْڤانَه على سائر المنحوتات لا سيما فوق الكتل المكعّبة. وفي كل الأحوال – مثلما هو الحال في ستوپه بهارُتْ – لم يُمثَّل بوذا قط في شكل بشري وإنما رمزاً فحسب. وقد استقر رأي العلماء بآخرةٍ على أن ستوپه سانشي رقم ١ قد شُيِّدت خلال العقود الأولى من القرن الأول الميلادي.

وخلال عهد أسرة جويته احتلت صورة بوذا الأهمية ذاتها التي احتلتها في إيقونوغرافية الشمال الغربي للهند، فإذا المركز الرئيس الأول للفنون في عهد أسرة جويته في ماتْهُورَه يلتزم بالقواعد الإيقونوغرافية التي سادت بشمال الهند في عهد أسرة كوشان. ويكاد الاتجاه نفسه ينطبق على المركز الثاني للفنون في عهد أسرة جُويْتَه وهو مدينة **سارنات** التي نادى فيها

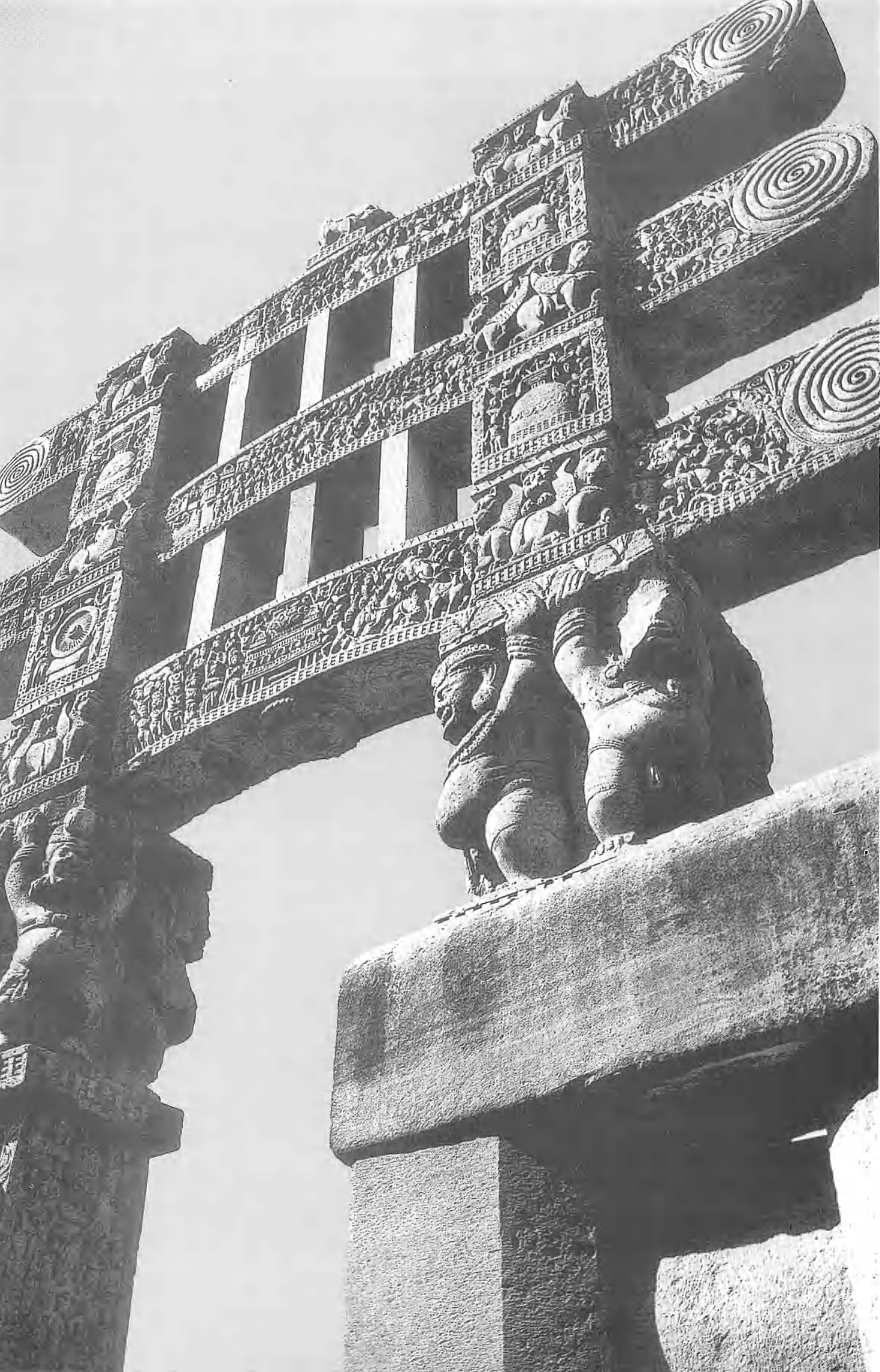


◀ لوحة ٦٦– تفصيل من سياج البوابة الغربية لستوپه سانشي.

◀ لوحة ٦٥ – تفصيل من سياج البوابة الغربية لستوپه سانشي المشيّد في مستهل القرن الأول الميلادي. ويبدو فوق نضد العمود الأيسر اثنان [من بين أربعة] من أفراد الياكشا ذوي البطن الأكرش يؤدون وظيفة العمود الحامل على غرار الدور الذى يؤديه عمود الأتالانت في العمارة الإغريقية. وبينما تقوم الأسود بتأدية الدور نفسه – بدلا من أفراد الياكشا – في البوابة الجنوبية للستوپه ، تؤدي الفيلة الدور ذاته فوق البوابتين الشمالية والغربية. وتمثّل مشاهد النقش البارز قصصًا من حيوات بوذا [چاتاكه] ، فنرى فوق العمود الأمامي – أعلى الجانب الأيسر – مشهدا من قصة فرار القردة وقد اتخذوا من جسد بوذا الذي تقمّص في هيئة قرد جسرا يعبرون فوقه للنجاة بأنفسهم ، مضحّيًا بنفسه في سبيل إنقاذ أقرانه القردة. ونشهد تحت هذه اللوحة الآلهة وهم يناشدون بوذا الإقدام على التبشير بالعقيدة البوذية. ونرى فوق سطح آخر «ناجه» الإله الأفعى الأسطوري وهو يقي بوذا من المطر. ويتبيّن لنا في جميع المواقف المتعلّقة بحيوات بوذا السابقة أنه لا يظهر قط في أية هيئة بشرية وإنما يظهر رمزًا فحسب. أسرة ساتاڤَهَنْ.



◀ لوحةْ ٦٧ – السياج الشمالي لستوپه سانشي ١، وهو أكثر الأَسْوِجَة احتفاظا برونقه وجماله. شُيِّد في مستهل القرن الأول الميلادي. ويستطيع المُشاهد أن يتبيّن بسهولة المناظر المحفورة حفرا بارزا، حيث تطالعنا من قصص حَيوات بوذا «چاتاكه» فوق «العارضة» (وهي الكمرة أو العتب المحمولة من قمة عمود إلى قمة آخر): [أعلى] قصة تقمّص بوذا في هيئة فيل ذي أنياب ستة، وهو يتطلّع بشفقة ورحمة إلى صيّاده الذي أثخنه بالجراح ، ثم وهو يتعاون مع الصيّاد أثناء نشره لأنيابه. [الوسط] مشهد «مارا» وهو يُغري جوتامه بسحر بناته الفاتنات ويهدّده بالمخلوقات الوحشية التي ينتظمها جيشه. وتحمل العارضة السفلى مشهد تقمّص بوذا في هيئة الأمير ڤيسانْتاره التي حقّق من خلالها ما يعمُر به قلبه من برٍّ ومحبة. وتحمل الكتل الحجرية المربّعة الفاصلة بين الكمرات مشاهد رمزية: فتحتل الكتلتين العلويتين مزهريّتا زهور اللوتس الرامزتان إلى مولد سيدْهارتَه. وبينما ترمز الكتلة الحجرية اليمنى السفلى إلى خلود بوذا في النرڤانه، ترمز الكتلة اليسرى السفلى إلى مولده، حيث يبدو « مايا » جالسا فوق زهرة لوتس يغتسل توطئة للاعتراف بمعجزة مولد بوذا.





لوحة ٦٨ – ستوپه سانشي رقم ٣ ، وتبعد حوالى ٣٠ مترا من ستوپه رقم ١. وبالرغم من أنها أصغر حجما فقد كانت تعدّ أشدّ مباني الستوپه قداسة وإجلالاً بين البوذيين ، إذ كانت تحتوي رفات أشدّ المريدين قُربًا من بوذا ، وهما شاريپُوتْره وماهَامُوجَا لانَه. وقد شُيِّدت في أعقاب ستوپه ١ ، وتُعتبر حالتها أفضل حالات مباني الستوپه التي تعود إلى هذا العهد.

بوذا بشريعته لأول مرة، حيث أُضْفي المزيد من التجريد على صورة بوذا حتى خلا رداؤه الكهنوتي من الطيّات التقليدية، وإن احتفظ جسده بقوام بوذا المُفعم بحيوية الشباب.

وشهدت بواكير عصر أسرة جوپته حركة إحياء واسعة للصيغ الفنية التي ظهرت في الشمال الغربي للهند قبيل انبثاق حركتها الفنية الملتصقة بعهدها هي، والتي تمركزت حوالي عام ٤٧٥ م بمنطقة **سارنات** و**بنارس** حيث ازدهر الفن البوذي لأول مرة ليَرقَى إلى أرفع مستوياته، على حين احتل الفن الهندوكي مرتبة أدنى. ومارَس فن العمارة الهندوكية نشاطه كذلك في مقابلة مع مباني الستوپه البوذية. وعلى العكس من المعابد المحفورة في جوف الصخر ومباني الستوپه التي تفتقر بطبيعتها إلى القاعات الداخلية، فقد نشطت حركة تشييد المعابد الهندوكية المستقلّة القائمة بذاتها والمبنيّة بكتل الحجارة، والتي جاء تصميمها في مبدإ الأمر غاية في البساطة، لكنها لم تلبث أن لحقها التطور، فإذا هي تُزوَّد بأسقف تنهض منها الأبراج المستدقّة «**شيخارَه**» التي سيكون لها شأن أي شأن في العمارة الهندوكية خلال العصور الوسطى.

وظهر في عهد أسرة جويته تصميم معماري جديد للمعبد حين أضيف لأول مرة سقفٌ بُرْجيٌّ مدرّج يمثّل مرحلة وسطى في تصميم المعبد الهندوكي تجلّت في معبد ڤشنو بمدينة **ديوجار** بإقليم **مادْهيه پراديش** (إقليم الوسط) الذي يعلوه البرج المستدق «**شيخارَه**». وتعتبر لوحات النقش البارز التي تزيّن جدران هذا المعبد من بين أعظم المنجزات النحتية في عهد أسرة جويته.

والواقع أن عهد أسرة جويته قد تميّز بنزعة «توفيقية اصطفائية» واضحة، مؤدّاها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والعقائد الدينية والأساليب الأدبية والطرز الفنية وضمّها بعضها إلى بعض بعد إعادة تشكيلها في إطار جديد موحّد، بل والخروج منها أحيانا بمذهب جديد كل الجدّة. والغريب أن هذا المذهب شاع بعد ذلك في أواخر القرن السادس عشر على يد المصوّر **لودڤيكو كاراتشي** مؤسّس أكاديمية الفنون بمدينة بولونيا الإيطالية، وأطلق عليه اسم **النزعة التلفيقية**.

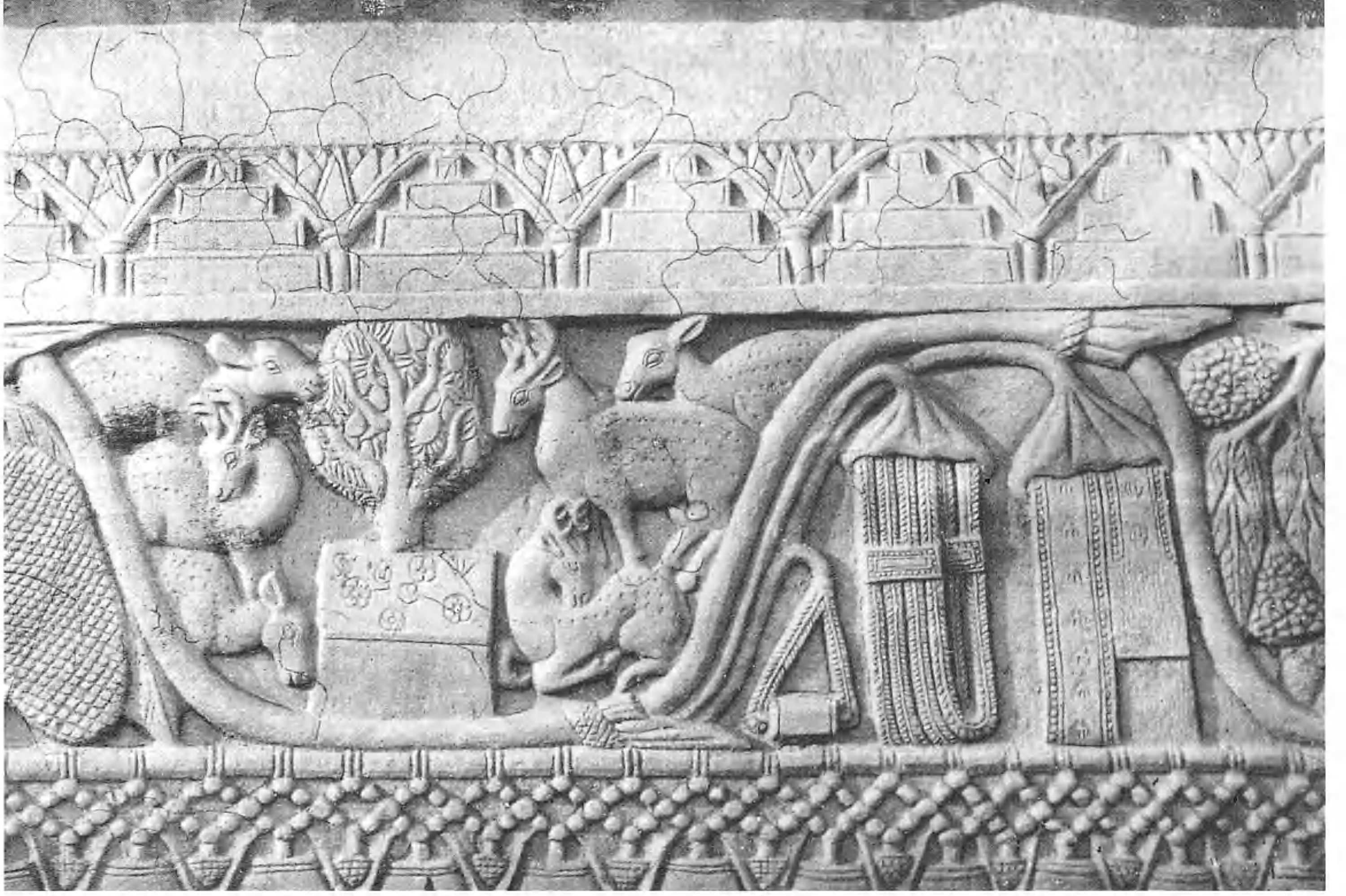
وبصفة عامة تميّزت الشخوص المنحوتة في عهد أسرة جويته بأحجامها تامة الاستدارة، وبالتجسيم الرهيف الناعم، وبالخطوط الحَاضِنَة (المحوّطة) المتّسقة، وبالأجساد الرشيقة التي تبدو وكأنها صور ذهنية متخيَّلة أكثر منها صور واقعية. أما ثيابها فهي شفّافة لا تحجب من الأجساد ما كان يتعيّن ستْره. وتتجلّى الحليّ والجواهر في غير إفراط دون أن تزيد عن الحاجة، وتنمّ تعبيرات الوجه الوادعة عن الاستغراق في التأمل والعيون مُسْدلة الجفون.

غير أن العقيدة الهندوكية ما لبثت أن عاودت الظهور في الهند من جديد، كما احتشد الفن الهندوكي بجان الهواء والمياه والأشجار المتوارثة عن عبادة عناصر الطبيعة في عصور ما قبل التاريخ. وفي مواقع أخرى تأتي هذه المشاهد سردية لتصوّر حيوات بوذا السابقة «چاتاكه»، وهي مشاهد تشي بقدرة النحاتين الفائقة على إبداع التكوينات الفنية وعلى حسٍّ زخرفي رهيف.

ويحتل مشهد من مشاهد ستويه بهارُتْ – التي يعلو كل منها عنوان المشهد – موقعه المناسب من الإطار الزخرفي العام الذي يزيّن السّياج، حيث تتوالى الصيغ النباتية التي تمثّل مشهد عبادة الوعول لشجرة بوذا. وقد نُسِّقت الزهور فوق سطح «الهيكل» الذي تعلوه شجرة. وكانت شعيرة الشجرة المقدّسة تؤدي دوراً هامّا في العقيدة البوذية منذ نشأتها، كما يسترعي انتباهنا أن تمثيل الوعول جاء واقعيا طبيعيا (**لوحة ٦٩**). وتزهو أعمدة الستويه بما يكسوها من جامات [٤٦] تصوّر **الياكشي** وهن يشدُدْن الأنظار بنهودهن البارزة وأردافهن المُواجهة المميّزة لأشكال النساء في الفن الهندي.

وبينما لم يزيَّن سياج ستويه رقم ١ العظمى بسانشي بأية زخارف، زُيِّنت أعمدة البوّابات وأفاريزها بالنقوش البارزة على غرار ستويه بهارُت، إنما في تكوينات فنّية أشدّ حذقًا تحفل بكثرة من الشخوص الناتئة، فضلاً عن محاولة تطبيق قواعد المنظور [٤٧] من خلال استخدام المستويات المتراجعة.

وتزدان البوّابات بتماثيل الياكشا والياكشي. والياكشا ذَكَرٌ شبه مقدس يعيش في الغابات فوق الشجر أو في سفوح الجبال. أما «الياكشي» فهي رفيقته الأنثى، وكانا سويّا إحدى قوى الطبيعة التي يغلب عليها الخير فتقوم بالوساطة المباشرة بين المتعبّد والآلهة. وكان من الصعوبة بمكانٍ أن يجدا لنفسيْهما موقعاً ضمن الإيقونوغرافية الدينية الهندية في عصر أسرة موريْه بالرغم من أن عقيدة الياكشا كانت راسخة في ضمائر الأهالي، ثم ما لبثا بعد سقوط أسرة موريَه أن شقَّا طريقهما في إطار دولة تُعشِّش فيها الفوضى والاضطراب السياسي وتُفرِّق بينها الحدود التي لا تكفّ عن التغيّر. وفي الوقت ذاته كان نمط «البوديثاتڤه» يعاني هو الآخر ما كان يعانيه نمط الياكشا في سبيل الاعتراف به إيقونوغرافيّا، إلى أن عُدلَ عن اعتباره «**بوذا الناقص**» كما كان يُطلق عليه في قوانين التحريم الإيقونوغرافي التي دأبت على النظر إلى نموذج البوديثاتڤَه بوصفه «مرحلة» فحسب من مراحل «**بوذا كامل الاستنارة**». وإذا البوديثاتڤَه يتحوّل إلى نموذج للشخصية المقدّسة الخيّرة، وينبوعًا للرحمة والشفقة، وملاذاً يتضرّع إليه الناس كي يُقيلَهم من عثراتهم، ولعل هذا هو ما أدّى إلى التراجع عن فكرة حظر تمثيل



لوحة ٦٩ – نقش بارز على سياج ستوبه في بهارُتْ. حجر رملي. القرن ٢ م. متحف كلكتا. تتوالى الصيغ النباتية والحيوانية في هذا النقش الذي يمثّل مشهد عبادة الوعول لشجرة بوذا ، وقد نسِّقت الزهور فوق سطح المذبح الذي تعلوه شجرة. وكانت شعيرة الشجرة المقدسة تؤدي دورا هاما في العقيدة البوذية منذ نشأتها ، كما يسترعينا أن تمثيل الوعول جاء طبيعيا واقعيا.

بوذا في هيئة بشرية. وليس من قبيل المصادفة أيضا ظهور منحوتات تمثّل الملوك الهنود لأول مرة، ومن بينها النقوش البارزة التي تمثّل الملكة «تايانيكَه» والملك «ساتاكارني» من أسرة **ساتافَهَنْ** إلى جوار مؤسّس هذه الأسرة في القرن الأول ق. م.

وتبدو فتيات **الياكشي** القائمات بذواتهن عاريات أو شبه عاريات، مزدانات بالحليّ والجواهر، راقصات متأرجحات وكأنّهن – كما قدّمت – طافيات فوق المياه المضطربة لكونهن الوهمي الحافل بالمتع الدنيوية «مايا»، تُصوَّر الواحدةُ منهن قابضة على غصن شجرة في حين تدفع جذع الشجرة بطرف قدمها دفعاً رقيقاً، إذ ساد الاعتقاد بأن مثل هذا الدَّفع الرقيق يجعل الشجرة وافرة الثمر. وتبدو أشكال الياكشي جنِّية شجر كانت أو حورية فضاء بأجساد بضّة وكأنهن مزوّدات بخيرات الأرض **(اللوحات ٦، ٧، ١١ أ، ١١ ب، ١٢، ٥٠)**.

وقبيل أفول نجم هذا الطراز، بدأت «ثنائيات **الذكور والإناث**» [أو ما يُدعَى ثنائيات العشق، أو شعيرة الاتحاد بالقرين «**ميتْهُنْ**»] في الظهور والذيوع والانتشار، وهو الموضوع الذي ظفر بالتقدير والتأييد على امتداد فترة طويلة بالهند.

ولم يظهر بوذا خلال هذه الحقبة كلها في مشاهد حيواته المعروفة إلا رمزاً، كأن تبدو مظلّة فوق جواد بلا فارس يمتطيه لتمثيل رحيل بوذا الأخير عن قصره، أو تصوير عرش خال إلى جوار شجرة لتسجيل اللحظة التي بلغ فيها مرتبة الاستنارة الروحية، أو تصوير «موطئ قدم بوذا» إشارة إلى وجوده، أو تصوير «عجلة [دولاب] الشريعة» الرامزة إلى بوذا وهو يُدير عجلة

الشريعة، أي أثناء إلقائه مواعظه. ولم يبدأ تصوير شخصية بوذا إلا خلال الفترة الانتقالية بعد ظهور المسيحية، ويرجّح علماء الآثار أن مردّ ذلك إلى تأثير الفن المتأغرق الذي نشرته الأسرات اليونانية الملكية الحاكمة في الشمال الغربي للهند، وفرضته مدرسة النحت البوذية – الإغريقية التي ازدهرت في تلك الأقاليم بعد انتهاء الحقبة المتأغرقة، فإذا بها تبتكر ما يدعونه النمط «الأپوللوني» لبوذا.

وبصفة عامة يمكن القول إن السّماح بتمثيل شخص بوذا نفسه كان له تأثير كبير على معظم المدارس الفنية المعاصرة، وإن حافظت كل من **ماتهورَه وأمارڤتي** على تمثيل الرموز القديمة إلى جوار تمثيل شخص بوذا. وثمة العديد من المنحوتات البوذية – المتأغرقة، سواء من التماثيل أو النقوش البارزة بين أطلال معابد الستويه بالشمال الغربي للهند، تقف بمعزل عن المنحوتات الهندية الصِّرفة، فهي بالرغم من أن موضوعاتها بوذية إلا أن طرازها متأغرق، فضلا عن أن زخارفها تضمّ إلى جوار بعض موضوعات هندية بحتة صيغًا إغريقية مثل المراوح النخيلية وأوراق الكروم و وِلْدان الحب وتماثيل «الأتالانت»[٤٨] المجنّحة والتيجان الكورنثية [٤٩] التي تتخلّلها تماثيل منمنمة لبوذا تؤكّد الأثر الهندي. ويمكننا التعرّف على «بوذا الأپوللوني» بعلاماته المميّزة مثل خصلة الشعر بين العينين، وعجلة الشريعة المقدسة «تشاكْرَه» بين كفّيه، وشعره المضفور وراء عنقه بخيط دقيق، والذي بدا في البداية متموّجا ثم ما لبث أن صار مجعّداً. وتميّزت ملامح وجهه بالأنف الإغريقية والحواجب المقوّسة والعينين شبه المغمضتين والزائدة المتدليّة من إحدى أذنيه الضخمتين الرامزتين إلى حياة بوذا أميرًا، كما تسربل برداء الرهبان الذي تبدو أطواؤه بوضوح. وثمة تمثال بوذي متأغرق **لبوديثاتڤَه** من مدرسة جاندهارا البوذية وقد ارتدى زيًا من الكتان على غرار الزيّ المتأغرق، وأسدل العباءة فوق الكتف اليسرى كاشفًا عن جذعه، وهو تقليد هندي بحت، كما يزدان بكثرة من الحليّ والجواهر، وينتعل خُفًا يثبّته شريط من حبّات اللؤلؤ، ويعتمر بعمامة أنيقة مزخرفة تتدلّى من ورائها شرائط متطايرة أمام الهالة المحيطة بالرأس، ونُقش فوق القاعدة مشهد عبادة «وعاء التسوّل» الذي كان يستخدمه بوذا (**لوحة ٧٠**).

وإلى جانب هذه المنحوتات الحجرية أبدع المثّالون البوذيون المتأغرقون كثرة كثيرة من الأعمال الجصيّة زيّنوا بها معابد الستويه، مراعين تسجيل تنوّعات السِّحَن والملامح متباينة الأصول على نحو ما يبدو في رأس الراهب التي عُثر عليها بأحد المعابد البوذية بأفغانستان مستغرقًا في تفكير عميق، مما يوحي بأنه قد يكون پورتريهاً حقيقيا لأحد الرهبان البوذيين (**لوحة ٧١**)، وكذلك ما يبدو في رأس لبوديثاتڤه من الحجر الرملي الأحمر من ماتْهوره يحاكي طراز جوپته (**لوحة ٧٢**).



لوحة ٧٠ – تمثال بوذي متأغرق لبوديثاتڤه من مدرسة جاندهارا المتأغرقة. القرن ٢ م. متحف جيميه – باريس. ◄



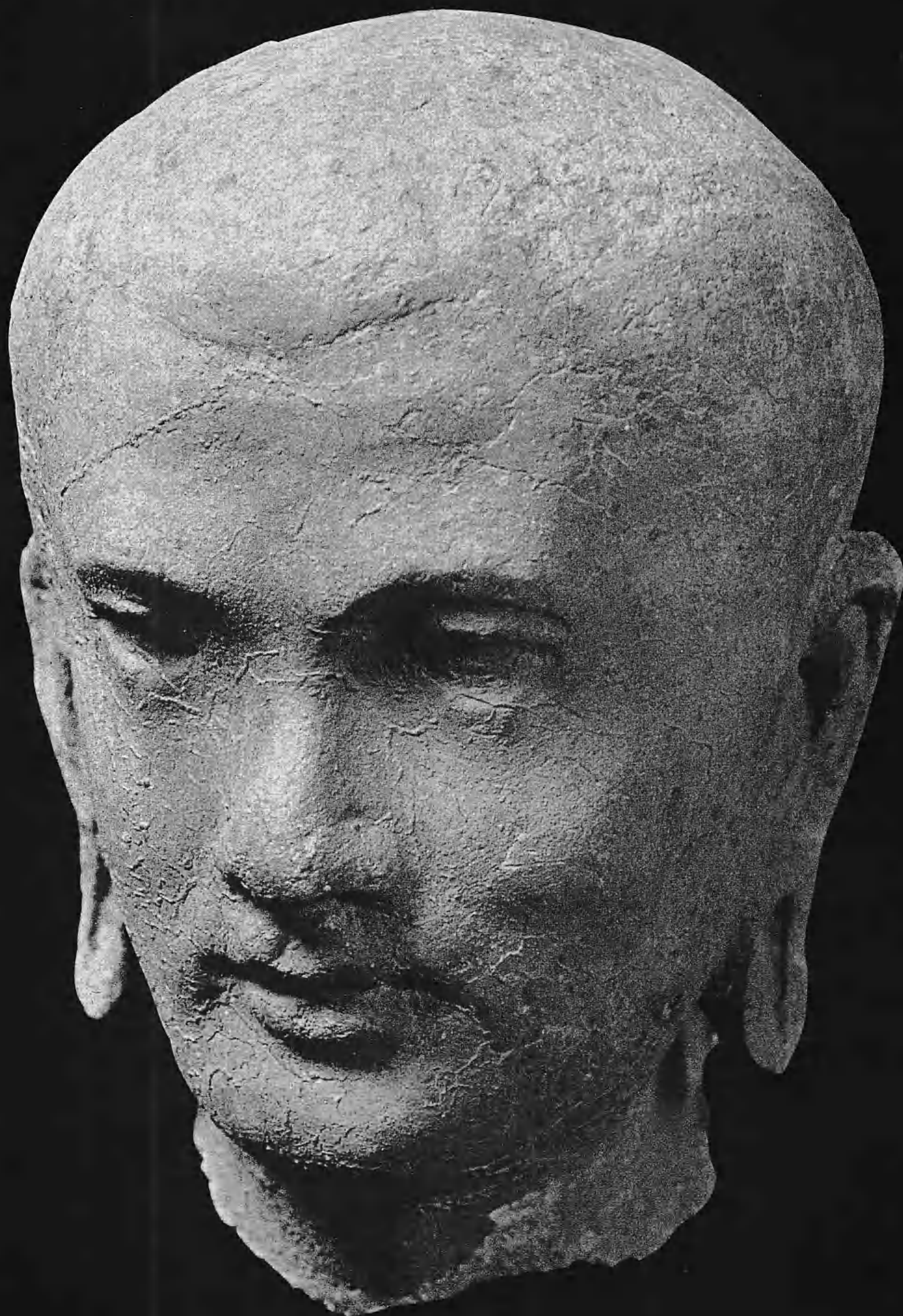
أما أتباع العقيدة الهندوكية فقد حرصوا على ألا يقتصر التعبير عن وَرعهم وقُنوتهم على ضخامة معابدهم فحسب، بل نراهم لا يألون جهدا في تزويدها وتجميلها بكل جليل رائع من زخارف ومنحوتات. وبلغ فن النحت خلال هذه الفترة الكلاسيكية للفن الهندي الأصيل ذروته تلك خلال القرنين الرابع والخامس - برغم الخيوط الرفيعة التي ما زالت تربطه بالطرز المبكرة - فإذا هو يكشف عن إبداعات جدّ مبتكرة، وإذا فن النحت الهندوكي الذي ظهر في مدرسة «ماتهوره» يأخذ سبيله إلى التطور حتى كاد ينافس مدرسة النحت البوذية، وأصبح كلاهما يتميّز بأشكاله المجرّدة، وبتناغمهما الرهيف المحسوب بعناية وبنِسَبهما المتوازنة، وإن ظل كلٌّ منهما معبّرًا عن عقيدته الخاصة. دليل ذلك لوحة بديعة من النقش شديد البروز فوق أحد أعمدة سياج ستوپه بماتهورَه من القرن الثاني تمثّل ياكشيني ذات خصر نحيل وردفيْن مُدملجيْن ونهديْن مكتنزين يعدّان نموذجا للجمال الأنثوي المثالي بالهند في ذلك العصر. وتتمنطق الياكشيني حول حَقْوِها بجديلة من حبّات اللؤلؤ الضخمة تنتهي برصيعة ذهبية تُثبِّت رداءها الشّفاف، ويتحلّى ساعداها بالأساور، وتتعلّق يُسراها المرفوعة فوق رأسها بفرع شجرة في وضعة بالغة الرشاقة **(لوحة ٧٣)**.



وتكشف معابد العقيدتين البوذية والهندوكية المحفورة في الصخر عن الولع بالتزويق بالزخارف، لا فوق الجدران فحسب بل فوق الأعمدة الملتصقة بالجدران حتى تكاد تصل إلى النضد والأفاريز العليا. وكست الأعمال البوذية مسحة التجرّد والسلام والإحساس بالسكينة، كما ارتفعت قامة التماثيل التي لم تعد مستقلة قائمة بذاتها بل مستندة إلى النُّصب والجدران. وخضع تمثيل بوذا لقواعد وأصول لا يجوز الخروج عليها، فإذا ملامح وجهه تنطق بالاستغراق الشديد في التفكير، ولم تلبث عباءة بوذا التي بدت في أول الأمر حافلة بالطيّات الأنيقة أن غدت شفّافة تكشف عن قوام الجسد، ثم سرعان ما توارت طيّاتها لتلتصق العباءة بالجسد حتى بتنا عاجزين عن الاستدلال عليه إلا بالتطلّع نحو العنق والمعصم والساق. وعادة ما يبرز الوجه من الهالة الدائرية الواسعة المزدانة بتُويْجات زهور اللوتس وأوراق الشجر **(لوحتا ٧٤ أ، ب)**. كذلك بدا البوديثاتڤه بنفس المواصفات التشكيلية التي لبوذا، واكتسى بما يكشف عن مكانته السامية باستخدام قماش الكتان الملفوف حول الحَقْو والرِّدفين

▲ **لوحة ٧٢ - رأس بوديثاتڤه. من الحجر الرملي الوردي. أسرة جوپته. القرن ٥ م . ماتهوره. متحف جيميه - باريس.**

لوحة ٧٣ - ياكشيني. نقش شديد البروز فوق أحد أعمدة سياج ستوپه ◄ ماتهوره. أسرة جوپته. القرن ٢ م. متحف ڤيكتوريا وألبرت - لندن.



لوحة ٧١ – رأس راهب بوذي. من الجص. عُثر عليه بمعبد بوذي في أفغانستان. مدرسة جاندهارا المتأغرقة. القرن ٣ أو ٤ م. متحف جيميه – باريس.



بعد تثبيته بحزام من حبّات اللؤلؤ بما يخلّف الصدر عاريا. وقد فقد النقش البارز البوذي خلال هذه المرحلة جانبا من بريقه السابق حين استبدل بالمشاهد السردية تكوينات معمارية الطابع تُثير الملل.

ولا يفوتنا عند الحديث عن الشريعة البوذية الالتفات إلى المراسيم الشهيرة التي أصدرها الإمبراطور أشوكَه حين هداه دهاؤه السياسي إلى التوحّد شخصيا مع العقيدة البوذية، لكي ندرك الهدف الدعائي الخفيّ الذي كان يتوخّاه من رسالته الداعية إلى السلام والرجوع عن العنف. فلم تكن ثمة دولة في الوجود خلال القرن الثالث ق.م تُمارس الدعاية السياسية بمثل هذه الحنكة، الأمر الذي يدعونا إلى الاعتراف بفضل البوذية في هذا الشأن، على الرغم من أن المحصّلة النهائية في أرض الواقع كانت مخيّبة لآمال معتنقيها حين بدأ التضييق على البوذيّين ثم اضطهادهم فيما بعد.

وبينما ارتبطت طبقة البراهمة بالأرض ومنْ يفلحها، آثر البوذيون الارتباط ببورجوازية المدن ورجال المال والأعمال. ولعل اتجاه البراهمة قد نشأ من كون العقيدة البراهمانية تنْهَى طبقتها العليا عن الابتعاد عن الأرض وزارعيها، وعن المجازفة بالخروج على قواعد النظام الطبقي التدرّجي.

ولا يغيب عن بالنا حرص أسرة جوپته على الظهور بمظهر حامية الهندوكية والبوذية والچيينْيّة على السواء. وإذا استبعدنا الطائفة الچيينْيّة التي انحصر نفوذها بين طبقات التجار غربي الهند، رأينا الهندوكية والبوذية تحاولان جاهدتيْن تخفيف حدّة الخلاف بين العقيدتيْن وتدعيم كل ما هو مشترك بينهما. وفي الوقت نفسه كانت الدولة حريصة على توطيد دعائم السلام العقائدي القائم على التوازن بين البوذية السائدة وعقيدة طبقة التجار سكان المدن من البراهمة المرتبطين بالأرض.

وقد شهد عهد أسرة جوپته ظهور طائفة الماهايانَه البوذية المجدِّدة المتحرِّرة مبتكرة «العجلة الكبرى» والمنادية بتبسيط طقوس الخلاص، فإذا هي تُندّد بجمود الطائفة الأصولية التي تفرض على المؤمن اتباع الطريق الشاق لبلوغ مرتبة «الآرهاط» (٥٠) دون أدنى اعتبار لما تنطوي عليه الطبيعة البشرية من ضعف، وأطلقت عليها اسم طائفة الهينايانَه أصحاب «العجلة الصغرى» استخفافًا بها، ومضت تبشّر بأن مالا يستطيع المرء بلوغه بجهوده الشخصية يبلغه من خلال رعاية بوذا، وهو الأمر الذي انعكس بالمثل على الإيقونوغرافية الرسمية. وبصفة عامة قد يتعذّر أحيانا التمييز بين الصّور الماهايانيّة والصّور الهينايانيّة، فما زال الجدل محتدمًا إلى اليوم فيما إذا كانت البوذية المتجلّية في منجزات فن قندهار ماهايانيّة أو هينايانيّة، مثلما يتعذر الجزم على وجه اليقين ما إذا كانت منجزات عهد جوپته البوذية تنتمي إلى هذه الطائفة أو تلك.

و واصلت أسرة جوپته في الشمال وأسرة ڤاكاتاكَه في الجنوب مسيرتيْهما الفنية التقليدية في نحت سفوح الجبال وتشييد المعابد الصخرية وتقديم لوحات النقش البارز المتميّزة وفق أساليبهما وطُرُزهما. ومن بين مأثورات النحت خلال عهد أسرة جوپته تمثال «جانيشَه» ابن الإله شيڤه وپارڤتي، مفرّج الكروب الذي يلوذون به في الملمّات والأزمات ويستنجدون به عند اشتداد الخطوب، ويُمثَّل برأس فيل وأربع أيد وبطن بارزة (لوحة ٧٥).

▲ **لوحة ٧٥ – جانيشَه ابن الإله شيڤه وپارڤتي. الإله مفرِّج الكروب الذي يُلْتَجا إليه في الأزمات وعند اشتداد الخطوب. ويُمثَّل برأس فيل وأربع أيدٍ وبطن ناتئة. أسرة جوپته. القرن ٥. بومارَه.**



▲ لوحة ٧٤ب- بوذا واقفًا. أسرة جوپته. متحف برمنجهام.

لوحة ٧٤أ - بوذا واقفا تحيط برأسه الهالة المقدّسة. من ماتهوره. أسرة جوپته. المتحف القومي بنيودلهي. ◀

وتتجلّى أرفع نماذج فنان أسرة جويته وعبقريته الفريدة في لوحات النقوش البارزة الثلاث الموجودة بقدس الأقداس الرئيس بمعبد أودَايَاجيري الصخري، وكذا في مدخله المهيب المنحوت بعناية فائقة، حيث تخلَّى الفنان عن تناول الموضوعات الدَّارجة والمتداولَة، مكتفياً بثلاث لوحات رائعة يقف المرء مشدوها أمام جمالها الآسر، أولها لوحة الإله ڤشنو متقمّصاً هيئة غفوة النوم «سِيسَاسَايْ» التي لا تدانيها منحوتة أخرى تتناول الموضوع نفسه في عالم الفن الهندي بأسره (لوحة ٧٦)، وقد استلقى فوق جسد الثعبان أَنَانْتَه فشَغَل جسده سطح الكون بأسره. وهو موضوع شائع في معظم منحوتات العصر الوسيط الهندي تناوله المثّالون بتصرّف وتنوّع في كلٍّ من بيلْسَه وإللورَه وماهَابَا ليپُورَم وخاجوراو وكيرلَه. أما أعلاها شأنا وأرهفها تقنية فهو هذا النقش البارز من عصر جويته الذي عُثِر عليه في أودَايا جيري. وثانية هذه اللوحات هي لوحة جَاجِنْدَه مُوكْشه (قصة الفيل) السالفة (لوحة ٥٩). أما اللوحة الأخيرة فهي لوحة الحوار بين الإله كريشنه والبطل أَرْجُونَه بطل ملحمة مَهَابْهارَتْ، حيث تتجلّى قدرة وضعات التأمل والإشارة بالأيدي على التعبير الدقيق عن الحوار الدائر بين الأفراد في نقش بارز بالغ الروعة من عصر جويته (القرن ٥) عُثِر عليه في ديوجار، يُمثّل الحوار الذي دار بين أرجُونَه بطل ملحمة مهابْهارَتْ والإله كريشنه صديقه وقائد مركبته، عندما يلوم الإله صديقه حين راودته نفسه على الانسحاب من موقعه في المعركة الدائرة بين الپانداڤاس والكوراڤاس – على نحو ما قدّمت – فقدّم له الإله النُّصح بأن يمضي في القتال عامر القلب بالإيمان، وارتضى أَرْجُونَه رأي كريشنه فانطلق يواصل المعركة (لوحة ٧٧). وتُهيمن على هذه المنحوتة رائعة الجمال «وضعة التأمل» [ديَانَه] وإيماءات الأيدي المعبِّرة، وهي الوضعة الشائعة في تصوير الآلهة الهندوكية والبوذية على حد سواء.

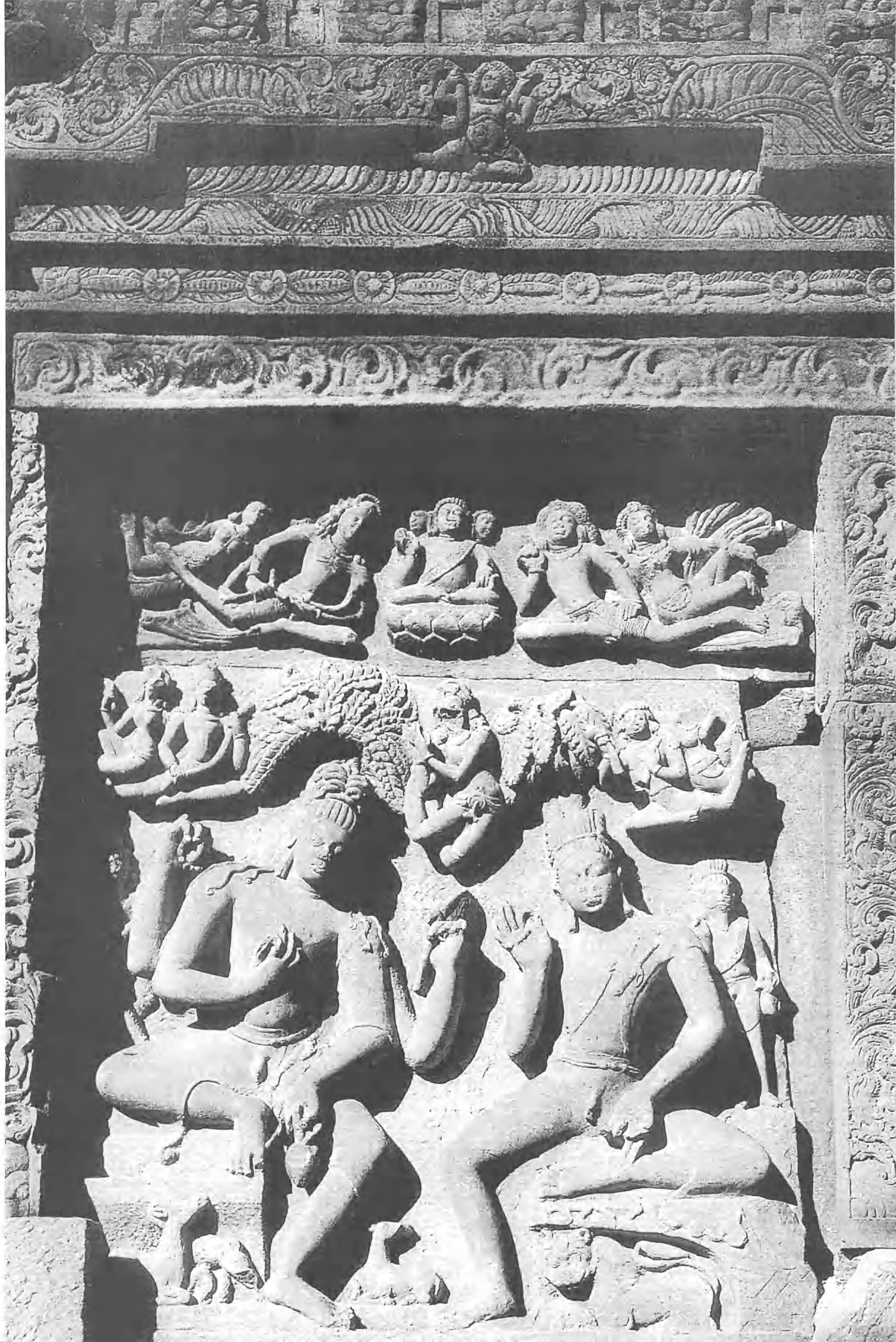
ويذهب فريق آخر من الأثريين إلى تفسير مغاير لهذه اللوحة يقضي بأنها تمثّل «كفّارة الحكيميْن نارَه وناريان» وقد جلسا على صخرة تحت ظل شجرة في ديْرٍ ناءٍ ومن حولهما الظباء والأسود هاجعة. ويبدو ناريان ذو الأذرع الأربعة إلى اليمين، وقد أمسكت يده اليمنى بمسبحة، على حين ترسم يده اليسرى إيماءة «ڤيتارْكَه»، ويجلس نارَه إلى يساره ممسكًا هو الآخر بمِسْبَحة. ويعلو اللوحة إفريز يمثّل الإله براهمه جالساً تُحيط به تجسيدات روحانية محلِّقةً.

ومن بين المغامرات المبكّرة التي خاضها ڤشنو تلك التي تقمّص فيها هيئة الخنزير البرّي «ڤاراهَه» في المشهد الرائع المنحوت بكهف أودایاجیري أيضًا خلال عهد الملك جويته، حيث اجتمع شمل الآلهة جميعا لمشاهدة «ڤاراهَه» بوصفه حامي البشر وهو يُنقذ اليابسة من خطر فيضان المياه في أودایاجیري (لوحة ٧٨).

ولا يجوز أن نُغفل من حصيلة فنون أسرة جويته نمطًا محليّا انفردت به في مجال النحت له أهمية تاريخية بالغة ويمتّ بصلة قرابة إلى فن صكّ العملات النقدية في عهد أسرة جويته (لوحة ٧٩)، وهو الذي يمثّل موضوع «الملك ومليكته»، على نحو ما نرى في لوحة النقش البارز التي تمثّل الملك تشاندره جويته في رفقة الإلهة كوماره ديڤي (لوحة ٨٠).

كذلك برع فخّارو عهد أسرة جويته في تشكيل الطين المحروق [تراكوتا]، فإذا هم يُبدعون تماثيل على درجة عالية من الإتقان جديرة بالعرض في معابدهم، مثل التشكيل الزخرفي البديع الذي يمثّل إحدى الموسيقيات تعزف على العود (لوحة ٨١)، ومثل تمثال **الرّبة جانْجَه** المجسِّدة لنهر جانجه المقدّس وهي واقفة فوق ظهر حيوان «**الماكارَه**» البحري الأسطوري [أحيانا على شكل تمساح وأحيانا على شكل سمكة] تحمل وعاءً مُتْرعًا بالماء (لوحة ٨٢). وتروي الأسطورة أيضا أن الرّبة جانْجه قد هبطت من السماء منحدرةً فوق شعر الإله شيڤه الطويل المُرْسل، ومن هنا يدين شيڤه للرّبه جانْجه بإطلاق اسم «جانجَه دارَه» [أي منبع نهر جانجَه] عليه.

◀ **لوحة ٧٧ – الحوار بين أرجونه بطل ملحمة مَهابَهارتْ والإله كريشنه قائد مركبته ، حيث يلوم الإله صديقه أرجونه حينما راودته نفسه على الانسحاب من المعركة الدائرة بين الپانداڤاس والكوراڤاس ، فينصحه أن يمضي في القتال عامر القلب بالإيمان. وارتضى أرجونه رأي كريشنه ، وانبرى يواصل القتال. أسرة جوپته. القرن ٥. ديوجار.**



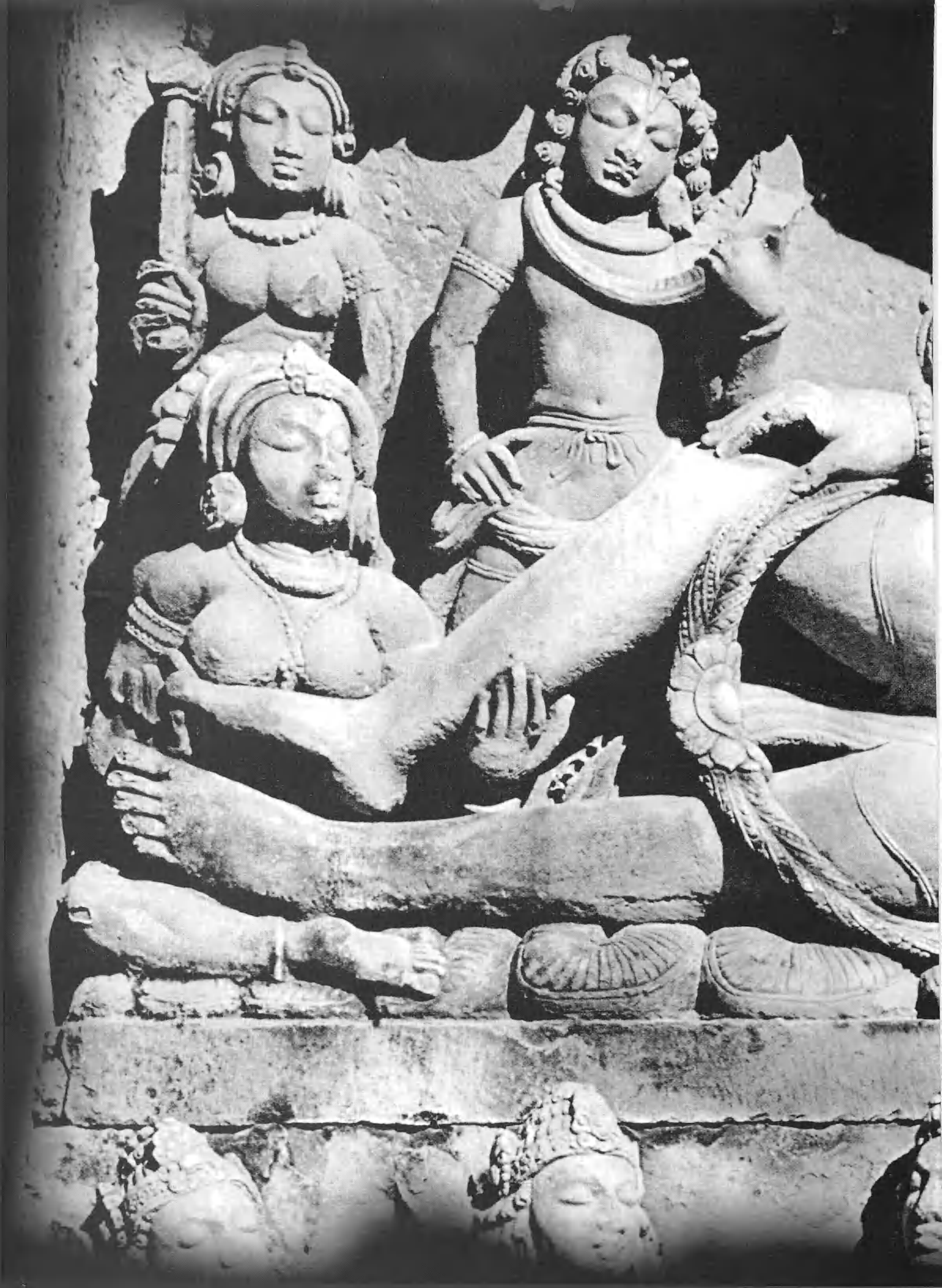




لوحة ٧٩ – عملات نقدية من عهد أسرة جوپته.
أ. تشاندره جوپته وكوماره ديڤي. قرن ٤
ب. صيد النمور. قرن ٥
ج. الملك فوق هودجه. قرن ٤
د. الملك تحت المظلة. قرن ٤
هـ. حيوان الكركدن. قرن ٥
و. الملك يطارد نمرًا ممتطيا فيله. قرن ٥
ز. صائد الأسود. قرن ٥
ح. الأمير والطاووس. قرن ٥

◄ لوحة ٧٨ – مشهد الإله ڤشنو متقمّصًا هيئة الخنزير البرّي « ڤاراهَه » بوصفه حامي حمَى البشر ، وهو يتأهب لإنقاذ الكرة الأرضية من خطر فيضان المياه. وقد اجتمع شمل الآلهة لمشاهدة الحَدَث. كهف أودَايا جيرِي.





لوحة ٧٦ – الإله ڤشنو ، متقمّصًا هيئة غفوة النوم (سيسَاسَايْ). من الحجر الرملي. أسرة جوپته. أودايا جيري.

كذلك ظفرت قمة جبل هيماڤان بالقداسة والطهارة لمرور نهر جانْجه عَبْرها، فالشائع بين الهندوس أن هذا النهر لا يجري في الأرض فحسب، بل يشقّ مجراه في جنان الفردوس، ومن هنا كُرِّس نهراً سماويا انبثق من تحت قدميْ الإله ڤشنو، وأُطلق عليه أيضا اسم نهر «ڤشنو پادي» المنحدر عبر جبال الهملايا.

أمّا ما حفظه الزمن من فنون التصوير في عهد أسرة جوپتَه فقليل نادر. وتُعتبر اللوحات المصوَّرة التي تسجل العناصر التسعة المعبّرة عن المشاعر «راس» في كهف باغ، فضلا عن لوحات أخرى تمثّل لفيفًا من الأميرات يمتطين الفيلة وموكبا طويلا لافتًا للأنظار يتصدّره أحد الأمراء، أبدع ما تمخّضت عنه قرائح مصوّري ذلك العهد.



وإزاء الحظوة التي كانت تتمتّع بها العقيدة البوذية انقلبت طبقة البراهمة – التي حُرمت مما كان يعود عليها من عوائد طقوس القربان – إلى قوى محافظة مناهضة لما تنادي به العقيدة الجديدة من تعاليم، فحاولت أن تستميل إلى صفّها طبقة المزارعين الفقراء التي عجزت البوذية عن اجتذابها بمثل ما اجتذبت سكان الحَضَر. ومن هنا ارتبطت البوذية في الهند بتغيير موازين القوى الحاكمة إن لم تكن السبب المباشر له، الأمر الذي أدّى إلى ظهور قوى ضاغطة جديدة سياسية واجتماعية واقتصادية زحزحت أساليب الحكم الڤيدية العتيقة عن سطوتها التقليدية. ولا غرو فقد منحت الفلسفة البوذية المواطن الهندي القدرة على التأمل في ذاته، ومن هنا كانت الرؤى السياسية للبوذية المبكّرة إنجازاً عقلانيا غير مسبوق في مجتمع شرع بالكاد في تجاوز عقائد الغاب البدائية. لقد استبدل بوذا بأرستقراطيّة السُّلالات العريقة أرستقراطية النُّهَى. وهو عامل لا يجوز إغفاله إذا شئنا إدراك مدى إسهام العقيدة البوذية في تطوير المجتمع الهندي كي يحظى المواطن بنصيب ولو ضئيل من حقوقه الآدمية.

وبينما نالت الآلهة الهندوكية حظّها من الاحتفاء أسوة بما ظفرت به تماثيل البوديثاتڤه البوذية، استبدلت العقيدة الچيينيّة في تصوير شخوصها المقدسة [الذين لا يختلفون كثيراً عن بوذا إلا في ظهورهم عراة]، استبدلت بشعارات بوذا رموزها هي الميمونة المحفورة فوق صدور شخوصها. ومع بداية أسلوب حقبة ما بعد جوپته خلال القرن السادس التزمت المنحوتات بنفس المواصفات، ولكن مع تزايد الخضوع لقواعد الأعراف الدينية حتى كادت الأعمال الفنية لا تَمُتُّ إلى شخصية بذاتها، كما

▲ **لوحة ٨٠ – الملك تشاندره جوپته برفقة الإلهة كومارَه ديڤي. عهد أسرة جوپته.**



لوحة ٨٢ – الإلهة جانجه فوق ظهر حيوان « الماكارَه » البحري الأسطوري وهي تحمل وعاء مليئًا بالماء تصحبها خادمتها القزمة. طين محروق.
أسرة جوپته القرن ٥. أهيشاتْرَه.
المتحف القومي بنيودلهي.



لوحة ٨١ – تشكيل زخرفي بديع من الطين المحروق يمثّل إحدى الموسيقيات تعزف على العود. عُثر عليه بمعبد بيتارْجاوُن في إقليم أوتار پراديش. أسرة جوپته. القرن ٥ م. المتحف البريطاني.

بدا بوذا بدينًا مترهّلا. ومع احتفاظ الشخصيات الجليلة مثل البوديثاتڤه والآلهة الهندوكية بقوامها الممشوق، نراها قد أسرفت في التزيّن بالحليّ والجواهر. وشيئا فشيئا أخذت النقوش البارزة البوذية تبدو على وتيرة واحدة بلا تغيير، واكتست واجهات المعابد البوذية المحفورة في الصخر بسلسلة من المنحوتات التي تمثّل بوذا واقفًا أو قاعدًا تحيط به حاشيته وأتباعه. وعلى الجانب الآخر شهدت هذه الحقبة ازدهار فن النقش البارز الهندوكي الذي انبرى لتمثيل قدرة الآلهة وشدّة بأسها وجلالها بأسلوب يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب البوذي من خلال تمثيل مظاهر القوى الخارقة للآلهة، فصوّروا قامة الآلهة أطول ممّن يَليها مقاما، كما صوّروها برؤوس متعدّدة للتدليل علي «عِلْم الإله بكل شيء»، وبأذرع متعدّدة أيضا للتدليل على «قدرة الإله على كل شيء». وهكذا زُيِّنت كثرة من المعابد المحفورة في الصخر بزخارف معبِّرة عن تقاليد الإقليم الموجودة به، مع التأكيد على مدى قدرة الآلهة الهندوكية وجبروتها. وأهم هذه المعابد هي الموجودة بجزيرة «إيليفانتَه» المواجهة لشاطئ مدينة بومباي ، ومعابد «مامِلْپورَم» على الشاطئ الشرقي لإقليم الدّكن.



وثمة معابد أخرى في إلُّورَه تضمّ زخارفها روائع نحتية مُفعمة بالحيويّة، لا سيما المشاهد التي تصوّر تقمّص الإله ڤشنو في هيئة «الإنسان – الأسد» (لوحة ٨٣) بأذرعه السبعة ورأس الأسد، وقد انفلت من وراء أحد الأعمدة لتوقيع العقاب على كافرٍ تجرّأ على إنكار وجوده. وكذلك النحت المنقوش بمعبد كايلاشَه لراڤَنْ ملك لانكه وهو يهزّ جبل كايلاشَه (لوحة ٨٤).

وما لبث موضوع «ثنائي العشّاق الذكور والإناث» [ميثْهُنْ] الذي بدأ في الظهور مع مطلع المسيحية فوق واجهات المعابد الصخرية أن احتلّ مداخل مباني العقائد الثلاث – البوذية والهندوكية والچيْنيّة – على نحو ما سبق تفصيله.

***

لوحة ٨٤ – راڤن ملك لانكا يهزّ جبل كايلاشَه. إللورَه. ▲



لوحة ٨٣ – الإله ڤشنو يتقمّص هيئة « الإنسان – الأسد » (بأذرعه السبع ورأس الأسد) ، وقد انفلت من وراء أحد الأعمدة لتوقيع العقاب على كافر تجرّأ على إنكار وجوده. نقش شديد البروز يزيّن كهف التقمّص في إللوره. القرن ٧.

أسرة ڤاكاتاكَه (٢٧٥ - ٥٥٠ م)



وتزامن فن أسرة ڤاكاتاكَه التي حكمت إقليم الدّكن مع فن أسرة جوپْتَه، فأقبل ملوكها على تشجيع الآداب والفنون بهمّة وحماسة. وحسبُنا ما تضمّه كهوف أجانتَه وكهوف إلُّورَه وكهوف إليفانتَه وغيرها من نماذج رفيعة من منحوتات أسرة ڤاكاتاكَه البديعة وتصاويرها الجدارية الآسرة سواء ما بقي منها في المعابد الصخرية أو بالأديرة والصوامع. كذلك نلمس توافقًا واضحًا بين عناصر المعمار، حيث يسود التناغم والتآلف بين الأعمدة وتيجانها وبين غيرها من التفصيلات التي تشكّل نسق البنيان المعماري الشائع، كما تبهرنا المداخل المكشوفة للمعابد بأعمدتها المنتصبة في وجهيّة الكهف رقم ١٩ بأجانته وما تمثّله من سحر طاغٍ.

التصوير بكهوف أجانْتَه

على أن روعة اللوحات المصوَّرة فوق جدران أجانته تكاد تحجب جمال المنحوتات التي لم تظفر بعناية الباحثين مثلما اعتنوا بالتصاوير الجدارية الآسرة، مثل لوحة جانْجَه ربّة النهر التي تُطالعنا فوق أحد أجناب عمود بالكهف رقم ١٦ برشاقتها الأنثوية المتثنّية الرائعة وهي واقفة فوق ظهر سمكة «الماكارَه» الأسطورية **(لوحة ٨٢)**.

وباستثناء الذوق الرفيع في اختيار الموضوعات، تسترعي انتباهنا استجابة الفنانين التامة لمبادئ التصوير الهندي التقليدية المعروفة باسم «**سادَنْجه**»، والتي تنبني على تنوّع الأشكال «**رُوپابيدَه**»، ومراعاة النسبة والتناسب بين مختلف الشخوص والأشكال «**پرامانَه**»، وتضمين اللوحات المصوَّرة بالمشاعر والأحاسيس «**بهاڤَه يُوجانَه**»، مع إعمال عناصر التعبير التسعة في تشكيل التكوينات الفنّية «**راس**»، واستخدام ألوان الطّيف كافة باعتبارها عنصرًا جوهريا في التعبير عن الجمال الأنثوي «**لاڤانْيَه يُوجانَه**»، والصدق والأمانة التامة عند إعداد الپورتريهات «**سادْريزيْه**»، و أخيرًا الذوق الرفيع الواعي في اختيار الألوان دون الخروج على الطبيعية «**ڤارتيكَه بهانْجَه**». على أن هذه التصاوير الجدارية العملاقة لم تقتصر في عهد أسرة ڤاكاتاكه على كهوف أجانته فحسب، بل تعدّتها إلى غيرها مثل كهف التقمّص في إلُّورَه حيث لوحة الإله ڤيشنو وقد تقمّص هيئة الإنسان – الأسد (بأذرعه السبع ورأس الأسد) وانفلت من وراء أحد الأعمدة لتوقيع العقاب على كافر تجرّأ على إنكار وجوده **(لوحة ٨٣)**، ومثل لوحة راڤَن ملك لانكا وهو يهزّ جبل كايلاشه بأحد كهوف إلُّورَه **(لوحة ٨٤)**، ولوحة الإله شيڤه يُباري الرّبة پارڤَتي في لعبة النرد **(لوحة ٨٥)** بكهف رامشْڤارَه بإلُّوره.



لوحة ٨٥ – شيڤه يباري پارڤَتي في لعبة النرد. أسرة ڤاكاتاكَه. مستهل القرن ٥. إللوره. كهف رامشاڤارَه.



ومن بين فريسكات أجانته البديعة ذات الشهرة العالمية، نجد لوحة تصوير جداري من الكهف رقم ١٧ تمثّل مشاعر البهجة والحبور المستحوذة على أميرة تلهو مرحةً في حديقة قصرها، ولأمير يختلي بمحظيته معانقًا في إحدى وضْعات «ميتْهن» بجوسق الحريم في قصره (**لوحة ٨٦**). وهو ما يدلّنا على أن مصوّري كهوف أجانته هم أساتذه الفنانين الهنود في تشكيل التكوينات الفنّية المركّبة التي تجمع بين تصاوير الإنسان والحيوان والنبات، إذ يكشف تنوّع الأشكال المبتكرة لتصوير الشخوص والتنسيق البارع بين المجموعات عن عبقرية أولئك الفنانين المجهولين.

وبدءاً من مستهل القرن الرابع وحتى نهاية القرن الخامس خضع قطاع عريض من وسط الهند - والذي كان مواليًا لأسرة جوپته - للسيطرة المباشرة لأسرة ڤاكاتاكه التي حلّت محل أسرة **ساتاڤَهَنْ**. وقد بذلت أسرة ڤاكاتاكه جهوداً جبارة في سبيل توحيد أقاليمها ضمن دولة واحدة تدين بالولاء لأسرة جوپته أثناء عهد تشاندره جوپته الثاني. وبرغم تبعيّتها السياسيّة تلك لأسرة جوپته إلا أن الأمر يختلف من وجهة النظر الفنية والأدبية والفلسفية، إذ كان مردّ النهضة الهندوكية في الحقيقة إلى أسرة **ڤاكاتاكه**. وبغضّ النظر عن التيارات السياسية والثقافية السائدة آنذاك، فقد جاهدت البوذية لكي تخلّف بدورها بصمات صرحيّة خالدة في شتّى أنحاء دولة أسرة **ڤاكاتاكه**، لا سيما في غربيها حيث قدّمت أجانته الدليل على صدق هذه المقولة حتى باتت شهرة كهوف أجانته اليوم بين مثقّفي العالم تتجاوز شهرتها بين العلماء المتخصّصين. فعلى امتداد وادٍ صخري وعر شمالي **أورانجاباد** بإقليم **مَهَرشْتْره** انطلقت مجموعة من الرهبان البوذيين منذ القرن الثاني ق. م. تحفر الكهوف في الجبال الصخرية لإنشاء معابد يلوذون بها لممارسة عباداتهم وطقوسهم (**لوحة ٨٧**)، ويُعتبر الكهف رقم ١٠ أقدمها.

وتعدّ التصاوير الجدارية المرسومة فوق جدران هذا المعبد وسقوفه أروع الرسوم المتبقّية من تراث الهند الفني الخالد، بالرغم من أن حالتها الراهنة قد لا تتيح للخبراء الفرصة لاستكناه ما ترمز إليه، غير أن التصاوير اللاحقة ما تلبث أن تمدّنا بما نحن في حاجة إلى معرفته. وتضمّ هذه الكهوف مجموعة لا حصر لها من المصوّرات والمنحوتات ترجع إلى الفترة ما بين القرنين الرابع والسابع في عهد أسرة **ڤاكاتاكَه**، وإن أضاف بعض المؤرخين إلى ذلك أسرة **تشالوكْيَه**.

والجدير بالذكر أن تصاوير أجانته الجدارية لم تُنفّذ بتقنية «**الفريسكو**» المتعارف عليها فنّيًا، أي التصوير بالألوان المائية على الجصّ النّديّ، وإنما بتقنية ما يُسمّى بـ «الفريسكو الجاف» (التصوير على الجصّ الجاف). وبالرغم مما يشوب



لوحة ٨٧ – كهوف أچانته. على مبعدة ستة وتسعين كيلو متراً إلى الشمال الشرقي من أُورَانْجاباد يمتد جبل صخري يرتفع أربعمائة متر، يضمّ ثلاثين كهفا محفورًا لم يكتمل بعضها (كهوف ٩ ، ١٠ ، ١٩ ، ٢٦ ، ٢٩) استُخدمت أديرة ومعابد بوذية. وأقدم هذه الكهوف يحمل أرقام ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ أ). وقد توقّف الحفر لمدة أربعة قرون ثم استعيد من جديد خلال القرن الخامس لإعداد المزيد من الأديرة. وقد اكتسبت كهوف أچانته اليوم شهرة عالمية لما تحتوي عليه من كنوز مصوّرة رائعة. وبالرغم من اتساع الرقعة التي تضمّ هذه الكهوف إلا أنها لم تُكتشف إلا عام ١٨١٩.

لوحة ٨٦ (الصفحتين التاليتين)– إحدى الأميرات تلهو في حديقة قصرها ، وأمير يختلي بمحظيته بجوسق الحريم في وضعة ثنائي العشق «ميثُهُن». تصوير جداري. أچانته. كهف رقم ١٧. أسرة ڤاكاتاكه. القرن ٥ – ٦ م.





هذه التكوينات الفنّية المصوّرة من تراكب وتشابك إلا أنها متجانسة متكاملة. وتكاد اللوحات المصوّرة تغمر مساحة الجدران بالكامل باستثناء فرجات ضئيلة تتخلّل الشخوص حتى ليتعذّر على المُشاهد وسط تزاحمها الوقوع للوهلة الأولى على مؤشّر يهتدي به لمتابعة المناظر، ولكنه ما يلبث أن يستعيد شيئا فشيئا قدرته على تمييز المجموعات المتراكبة، والانتقال من مجموعة إلى أخرى دون عناء من خلال تباين الوضعات واختلاف الإيماءات وتنوّع اتجاهات الوجوه التي توضّح ارتباط أفراد المجموعة بعضهم ببعض في المشهد المصوّر.

وتدور جميع المشاهد المصوّرة حول موضوعات دينية تمثّل مبادئ عقيدة طائفة «**الماهايانَه**» البوذية على غرار ما سبق أن أوضحناه عند الحديث عن ستويه بهارُتْ وستويّه سانشي في الشمال الغربي للهند، غير أن الإيقونوغرافية السابقة ما لبثت أن تطوّرت إلى إيقونوغرافية مَعْنيَّة كل العناية بالتنميق والتجميل، فلم يَعُدْ البوديساتڤَه يظهر بمظهر بوذا الورع المستغرق في التأمل والتفكير في عذابات الناس مثلما عهدناه في أسلوب مدرسة قندهار، ولا بوذا الواعظ المعلّم بإيماءاته المعبّرة التي لمسناها في منحوتات أمارڤَتي، لكنه يبدو شابا يافعاً، رشيق القوام، غضّ الإهاب، نضر البشرة، مُسبَل العينيْن، متوَّج الرأس بالحليّ والجواهر والأقراط، وقد انسدلت على جذعه العاري عقود اللؤلؤ والقلائد بغزارة غير مألوفة، حتى لكأننا نتطلّع إلى صور إيضاحية بمخطوطة الكاماسُوتْرَه، أو إلى عروس ليلة زفافها! بعد أن لم يعد يبدو على محيّاه التأمل العميق في آلام البشر (**لوحة ٨٨**). غير أن هذه المفارقة الصارخة القائمة على حفظ التوازن بين المقوّمات الإنسانية الثلاثة: القانون الأخلاقي «**الدَهرِمَه**»، والسّعي وراء السلطة والرخاء «**آرْت**»، وإمتاع الحواس «**كامَه**» هي التي تفسّر هذا المسلك موضع الغرابة، كما تكشف عن القدرات الإبداعية الكامنة في الهند الكلاسيكية، إذ إنها ابتُدعت خصيصاً كي تواكب الذوق الهندي الأدبي والفني السائد حينذاك، وإن جرت العادة على ترك قسط من الحرية للفنان في اختيار سبيله إلى إبراز هذه المبادئ دون الخروج عن الحدود التي فرضتها القواعد الملُزمة. ولهذا فإننا لا ندهش إذا وجدنا هذا المجتمع الحَضَري الثري رفيع المستوى قد ولع بفن التصوير الذي حظي بمكانة تفوق فن النحت، فإذا القوم لا يجدون بأساً في تزيين جدران القاعات الدينية بهذا النمط الفني الدنيوي الجذّاب. وهو الاتجاه الذي أسفر عنه التحالف الذي نشأ وقتذاك بين طبقة التجار الأثرياء ورجال المال البارزين في أقاليم الهند الغربية وبين البوذيين والبلاطات الملكية. وإذا كان البلاط – سواء بلاط أسرة جويته أو أسرة ڤاكاتاكه – قد تظاهر باعتناقه البراهمانية، إلا أنه لم يُوقف مساندته للمجتمع البوذي الذي ظلّ على الدوام المعبّر الحقيقي عن الطبقة الحاكمة.

وثمة مشهد بالكهف رقم ١٧ يعود إلى أواخر القرن الخامس الميلادي يصوّر بوذا قاعداً يُلقي موعظة ويداه تعكسان إيماءة الوعظ (لا يظهر في الصورة المتيسّرة المعروضة) نعرض منه بعض المؤمنات به وسط الرهبان وهنَّ يستمعن إلى خطاب المعلّم (**لوحة ٨٩**). وقد انتشر هذا النمط من التصوير الجداري في أنحاء الهند والأمصار التي اعتنقت العقيدة البوذية، وهو ما يبدو لنا في إحدى اللوحات المصوّرة على سطح سفح جبل بمدينة سيجيريا في سري لانكا (**لوحة ٩٠**).

وإلى هذا كله يعود زَهْو أسرة **ڤاكاتاكه** بلوحاتها الجدارية المصوَّرة الآسرة التي زوّدت بها كهوف أجانته وغيرها بكنوز فنية ذات نكهة خاصة وتعليقات تشكيلية على الأساطير والحكايات المتداولة والمآثر الباهرة الواردة في الآداب الهندية.

وتحتشد كهوف أجانته وإلُّوره وغيرها أيضا بأعداد لا حصر لها من المنحوتات الدينية، مثل لوحة بوذا في ضجعة الموت «پاري نرڤانه»، حيث يتجلّى كأنه مستغرق في النوم، يحيط به نفر من مُريديه في أحجام أصغر منه (**لوحة ٩١**). وقد شاع هذا التكوين الفني المبتكر بنفس المقياس الضخم في عهد أسرة **كوشان** أيضا، وبصفة خاصة في جاندهارَه وفي أقاليم عديدة كانت تدين بالبوذية مثل أفغانستان وأواسط آسيا وسري لانكا. ويضمّ الكهف رقم ٢٦ منحوتة لبوديساتڤه وهو يرفع يده بإيماءة التكفّل بالعون والمساعدة «آبْهَه»، وقد تحلّقت مسبحته حول أصابع كفّه اليمنى وقبضت يُسراه على قنّينة (**لوحة ٩٢**). ويطلّ من واجهة الكهف رقم ١٩ أحد أفراد «**الياكشا**» وإلى يمينه كوّة يتصدّرها بوذا قاعداً بين اثنيْن من البُوديساتْڤه (**لوحة ٩٣**).



لوحة ٩١ – لوحة من النقش البارز بالكهف رقم ٢٦ بأچانته، تمثّل بوذا في ضجعة الموت «پاري نرڤانه». ويتجلّى وكأنه مستغرق في النوم، ويحيط به نفر من مريديه. النصف الأخير من القرن ٥م.



لوحة ٩٢ – بوديساتڤه يرفع يمناه بإيماءة التكفّل بالعوْن والمساعدة «بْهَه»، وقد تحلّقت مسبحته حول أصابع كفّه اليمنى، وأمسكت يسراه بقنينة. أسرة جوپته. كهف رقم ٢٦ بأچانته. نهاية القرن ٥م.



لوحة ٩٣ – أحد أفراد الياكشا فوق واجهة الكهف رقم ١٩ بأچانته. وتحتوي الكوّة بالجدار إلى يمينه على تمثال لبوذا جالسا بين اثنين من البوديساتڤه.



لوحة ٨٩ – تفصيل من تصوير جداري بالكهف رقم ١٧ بأجانته (النصف الأخير من القرن الخامس الميلادي) يبيّن طرفًا من مشهد لبوذا يلقي موعظته جالسًا ويداه في وضعة الوعظ (لا يظهر بالصورة). أمّا ما نتطلّع إليه في هذه الصورة فهنّ بعض المؤمنات يستمعن إلى خطاب المعلّم.



لوحة ٩٠ – تصوير جداري فوق سطح سفح جبل بمدينة سيجيريَه بسري لانكا.
القرن ٥ م. وثمة شبه بينه وبين مثيله في الصور الجدارية بجنوب الهند.





لوحة ٨٨ – تفصيل من تصوير فوق الجدار الشرقي بالكهف رقم ١ بأچانته لبوديساتڤه من مرافقي بوذا.
ويسترعي انتباهنا شبابه اليافع وقوامه الرشيق والإفراط في تزيينه بالحليّ والجواهر والأقراط والقلائد.

فنون العصور الوسطى الرهيفة

مع بداية العصور الوسطى التي امتدت من القرن التاسع حتى القرن السادس عشر، فَقَد الفن الهندي قدرا كبيرا من انطلاقاته الخلاّقة السابقة، كما نزع المثّالون إلى مزيد من الالتزام بالقواعد الإيقونوغرافية، ورغم أن القواعد الفنية التي استنّتها أسرة جويته في البنغال وبيهار كانت لا تزال مرعيّة، إلا أن الاضمحلال ما لبث أن أصابها تدريجيا ولم تعد تُسفر إلا عن نماذج تقليدية مكرّرة. وظهرت خلال تلك الآونة كثرة من التماثيل البرونزية التي انتشرت في القرن التاسع، وإن كان معظمها صغير الحجم قريب الشبه من المنحوتات الحجرية التي ارتقى فيها ذوق تمثيل البوديثاتفه والآلهة البراهمانية، بل إننا لنرى بوذا نفسه أحيانا يتزيّن بنفس الحليّ والجواهر التي كانوا يتحلّون بها، وهو ما يمثّل خروجا صريحًا على تعاليم العقيدة البوذية.

وقد شهد القرنان العاشر والحادي عشر حركة نشطة لتشييد العديد من المعابد الهندوكية المزيّنة بمنحوتات رفيعة المستوى في شمال الهند، أهم مراكزها خاجوراو وكاندرايَه ودُولاديُو في إقليم مادهياپرايش، وفي كوناراك **(لوحة ٢٥)** وفي أوريسَه **(لوحتا ٢١، ٢٢)**، وفي البنغال في عهد أسرة پالاّ. وكانت منحوتاتها في عمومها صغيرة الحجم نسبيا وأقرب إلى المنحوتات المستقلة القائمة بذاتها منها إلى النقش البارز، أشكالُها رشيقة ممشوقة وإن بدت وضعاتها بالغة التثنّي، وملامح الوجوه شديدة التحوير [٥٢] لا سيما أنوفها الضخمة وعيونها الواسعة التي تطول فوق الصدغ مما أضفى عليها تعبيرات غريبة غير مألوفة. ومع احتشاد المعابد بالعديد من المنحوتات إلا أنها جاءت متنوّعة تختلف كل منها عن الأخرى، وأغلبها من نمط ثنائي العشاق «ميتْهُنْ» وغيره من المشاهد الجنسية الصريحة. ولعل مرجع ذلك إلى تأثير **نحلة التانترية** التي كانت ترى في الحب الجنسي انعكاسًا للحب الصوفي.

***

وقد تولّى الحكم في مناطق الهند الكبرى الثلاث خلال القرن السابع الميلادي ملوك ثلاثة على جانب كبير من الدهاء والفطنة. فبينما بسط الملك **هارشَه** نفوذه في **هارشَه** بوادي نهر جانْجَه من عاصمته قانُّوج بثانيشوارا، استولى الملك **پولاكيشينْ** على زمام السلطة بإقليم الدّكن في وسط الهند متّخذاً **بادامي** مقرّا له، على حين ارتفع الملك **ناراشيماڤارمان** بأسرة پاللاڤَه في عاصمة كاتشيپورَمْ بجنوب الهند إلى ذروة مجدها. وحول هذه الصروح الحضارية الثلاثة تدور مدارس الفن المختلفة التي تألّقت بالهند خلال قرون أربعة.

***

لوحة ٩٤ – نقش بارز يمثّل جانجه دارَه (اسم للإله شيڤه) وهو يستقبل الإلَهَة جانجه المجسَّدة لنهر جانجه المقدّس (الجانج) عند هبوطها من السماء إلى الأرض منحدرةً عبر جدائل شعره الطويل المُرسل تجنّبًا لما قد يصيب الأرض من دمار بفعل ارتطامها. أسرة پالاّڤه. بداية القرن السابع. تيرو تشيرا پاللّي. ◄

أسرة پالاّڤه (٣٢٥ - ٨٩٧)

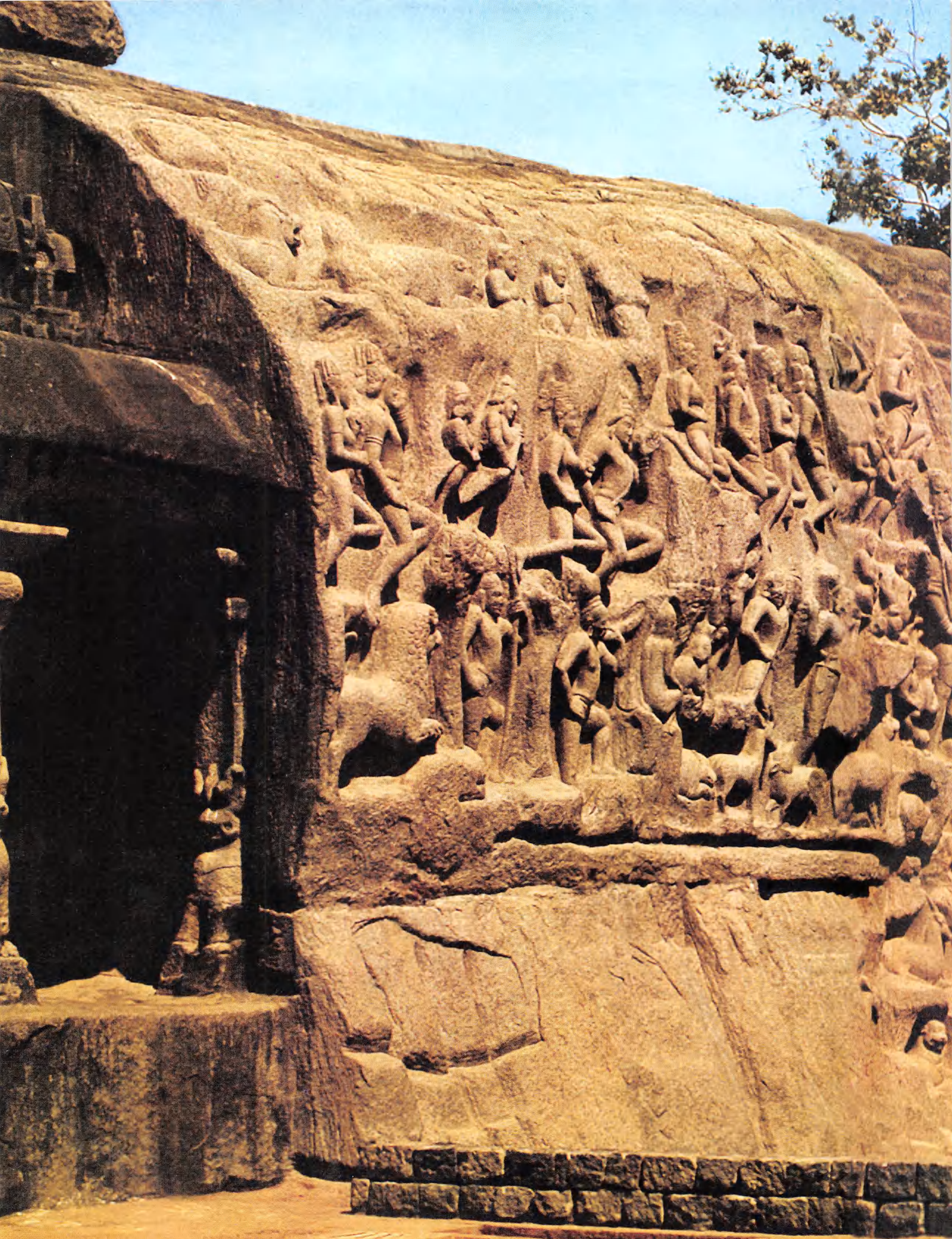
واستطاعت هذه الأسرات الملكية خلال تلك الحقبة تكوين إمبراطوريات ذات شأن على امتداد الشاطئ الجنوبي الشرقي للهند التي تمخّضت عن نهضة فنية وروحية مشهودة، فكما عُنِيت بحفر الكهوف الصخرية لإنشاء المعابد، نشطت في مجاليْ العمارة والنحت اللذيْن شكّلا مدرسة **پاللاّڤه** الفنية، وبصفة خاصة في عهد الملك **ماهندرا ڤارمان** الأول الذي كان هو نفسه فنانا موهوبا وشاعرا ومهندسا ومثّالا ومعماريا ومصوّرا وموسيقيّا، حتى أُطلقت عليه كُنية «النّمر بين المصوّرين» و «الفتى المثابر الدؤوب عصيّ الارتواء»، ويقال إنه شيّد معبداً كرّسه لبراهمه وڤشنو وشيڤه دون أن يستخدم فيه الآجر أو الجير أو الملاط !

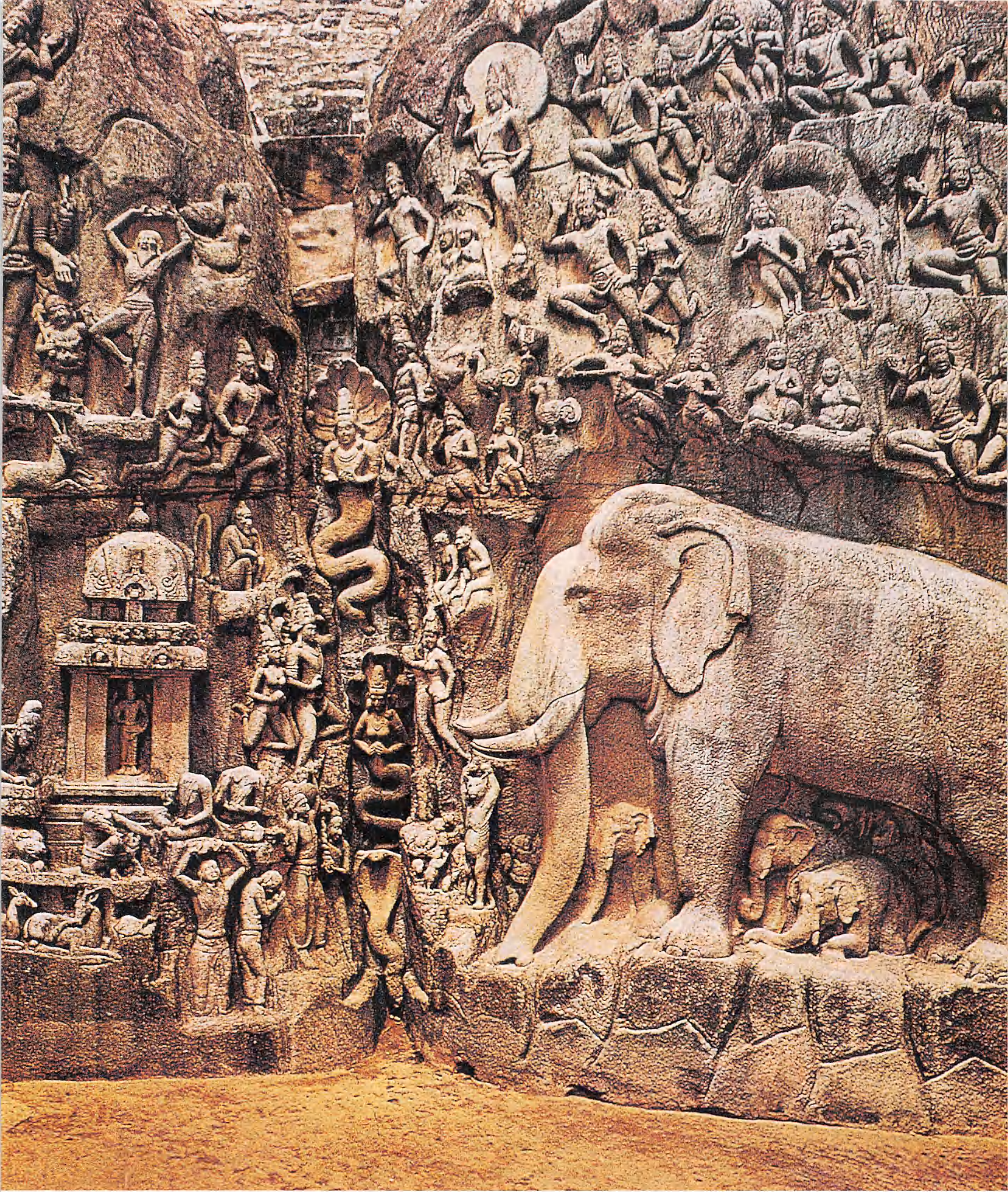
ويبدو جليّا اتجاه البّنائين إلى تشييد المعابد من الحجر بدلا من النحت في الصخر الطبيعي خلال عهد الملك **راجاسيمَه** على نحو ما نرى في معبديْ **كايْلاشاناتَه** في كاتْشيپُورَم ومعبد شيڤه في پانامالاي، فضلا عن العناية الفائقة بفنون النحت المبسَّطة لا سيما منحوتات الإله شيڤه بكهوف **جانجه دارَه**، مثل لوحة «جانجَه دارَه» [اسم للإله شيڤه] وهو يستقبل الإلهة جانجه عند هبوطها من السماء إلى الأرض على جدائل شعره الطويل المُرسل، تجنّبًا لما قد يُصيب الأرض من دمار من جراء ارتطامها (**لوحة ٩٤**). وكذا لوحة النقش البارز الرائعة التي تمثّل «هطول أمطار نهر جانجه من السماء»، وهي اللوحة التي يُطلق عليها أيضًا اسم «كفّارة أرجُونَه» (**لوحات ٩٥ أ، ب، ج**) والتي يندر أن نعثر على ما يُباريها قيمة في أي من آثار أسرة پاللاڤه. وما من شك في أن كل هذه الروعة والبهاء هي من تصميم فنان شامخ قادر على تصوير كوْنٍ لا يُحدّ وعالم لا متناه. وتكسو هذا النقش البارز كتلة صخرية بالغة الضخامة يحجز سطحُها الأعلى مياه الأمطار المتراكمة، وتتكوّن هذه الكتلة من جلموديْ صخر يفصلُهما صدع طبيعي بالجبل استغلّه الفنانون باعتباره نهر جانجه المقدّس الذي رمزوا له بجذوع بشرية وأطراف أفعوانية. ونرى الكهنة والرهبان إلى يسار النقش وقد انتصب أحدهم واقفًا على ساق واحدة في وضعة التأمل بالقرب من صومعة مكرّسة للإله كريشنه يقضي فيها الأمير أرجُونه فترة كفّارته كي ينال رضاء الإله وفق ما ورد في ملحمة الماهَابْهارَتْ الشهيرة. ويبدو أرجونه الزاهد المتقشّف هزيلا مُنْهكًا داخل الصومعة، مستغرقًا في تأمل «اللاّنهائي المطلق»، غير عابئ بالوادي الخصيب الذي يحظى بهطول مياه نهر جانجه المقدس من السماء، مانحًا البركة ومُضْفيًا الطهارة على سطح الأرض وما يدبُّ عليها من فيلة تنطلق صوب أطراف الكون، ومن أفاعٍ ترمز إلى المياه الجارية، ومن بيئة طبيعية تزخر بالإنسان والحيوان. كما نشاهد على سطح الجزء الأيمن من الكتلة الصخرية صفوف الأرباب



▲ لوحة ٩٥ ب– هبوط نهر جانجه من السماء. نحت في الصخر الطبيعي الجرانيتي. القرن ٧م. (تفصيل). الأجسام الأفعوانية.

◄ لوحة ٩٥ أ – هطول مياه نهر الجانج المقدس من السماء. تفصيل من نقش شديد البروز. مامَلْپُورَم. القرن ٧. ويكسو هذا النقش البارز صَخرةً بالغة الضخامة تُستخدم حاجزا لمياه إحدى البحيرات. وثمة صدع عمودي طبيعي في الصخر استغلّه الفنانون باعتباره نهر الجانج الذي يُرْمز له بجذوع بشرية وأجسام أفعوانية. ولكل تفصيل في النقش أهمية، كما تتحقّق وحدة البناء الفني في حركة الأجساد البشرية والحيوانية صوب النهر. ونرى الرهبان في يسار النقش وقد انتصب أحدهم واقفاً في وضْعة التأمل بالقرب من معبد مكرّس للإله شيڤه، على حين يمارس زملاؤه تدريبات قهر الجسد وقمع الشهوات أو يسْحبون الماء من النهر المقدس، كما نشهد بين الرهبان بعض الحيوان مثل الظّباء والغزلان والسلاحف. وإلى اليمين من النقش نرى فيلا ضخما جليلا تحلّق فوقه أرواح الفضاء، ويتطلّع الجميع إلى بلوغ النهر المقدّس.





لوحة ٩٥ ج– خضعت هذه اللوحة المنحوتة الضخمة للكثير من التأويل والتفسير بين العلماء. فبينما افترض البعض أنها تمثل هبوط نهر الجانج من السماء، ذهب البعض الأخر إلى أنها تمثل كفّارة أرجونه. وقد ظفر الرأي الأول بتعضيد شديد برغم أن الرأي الآخر ما زال يلقى تأييد بعض العلماء البارزين المعاصرين. غير أن فخامة المشهد المنحوت تؤيد الرأي القائل بهبوط النهر من السماء.

والربّات والحوريات المحلّقة [أَپْسارَه] يتخلّلهم قطيع من الحيوان مثل الظباء والغزلان والسلاحف والوحوش الكاسرة، ومن تحتها صفّ من الأفيال بأحجامها الطبيعية يُسْبغ على المشهد روعة وجلالا.

ولكل تفصيل في هذا النقش المهُول دوره وأهميته، كما تتحقق وحدة التكوين الفني في حركة أجساد الأرباب والبشر والحيوان المتطلّعة إلى بلوغ النهر المقدس، يتقدّمها الفيل الضخم الذي يقترب من النهر في حين تحلّق من فوقه حوريات الفضاء. وبينما تشغل الشخوص المنقوشة – والتي تذكّرنا بشخوص مدرسة أمارڤتي ذوي الأطراف المتوتّرة والرشيقة في آن معا – الجزء الأعلى من سطح الصخرة الضخمة بغزارة، تعكس أشكال الفيلة ذات الحجم الطبيعي في الجزء الأدنى من سطح الصخرة احْدَوْدَابها.

ولقد شَغَل موضوع هذا السفح الصخري الضخم العلماء على مدى السنين، فبينما ذهب جولدنجهام عام ١٧٩٨ إلى أن هذا النقش يمثّل كفّارة أرجونَه، ذهب جُولوبيو عام ١٩١٤ إلى أنه يمثّل هطول مياه نهر جانجه، وهو الرأي الذي يأخذ به العلماء المعاصرون باعتباره الرأي الأقرب إلى المنطق، إلا أن هؤلاء وأولئك مُجْمعون على أن منحوتة ماملپورَم الكبرى هي إحدى أعظم المنجزات الفنية الهندية كافة.

وقد خلّفت أسرة پاللاڤه كذلك نماذج رهيفة عالية الإتقان في مجال تشكيل البرونز، لعل أرقاها وأجملها وأرقّها ذوْقًا تمثال «نتراجه» (رقصة الكون) الوافد من كورَم والمحفوظ حاليا بمتحف مدْراس (**لوحة ٩٦**).

***

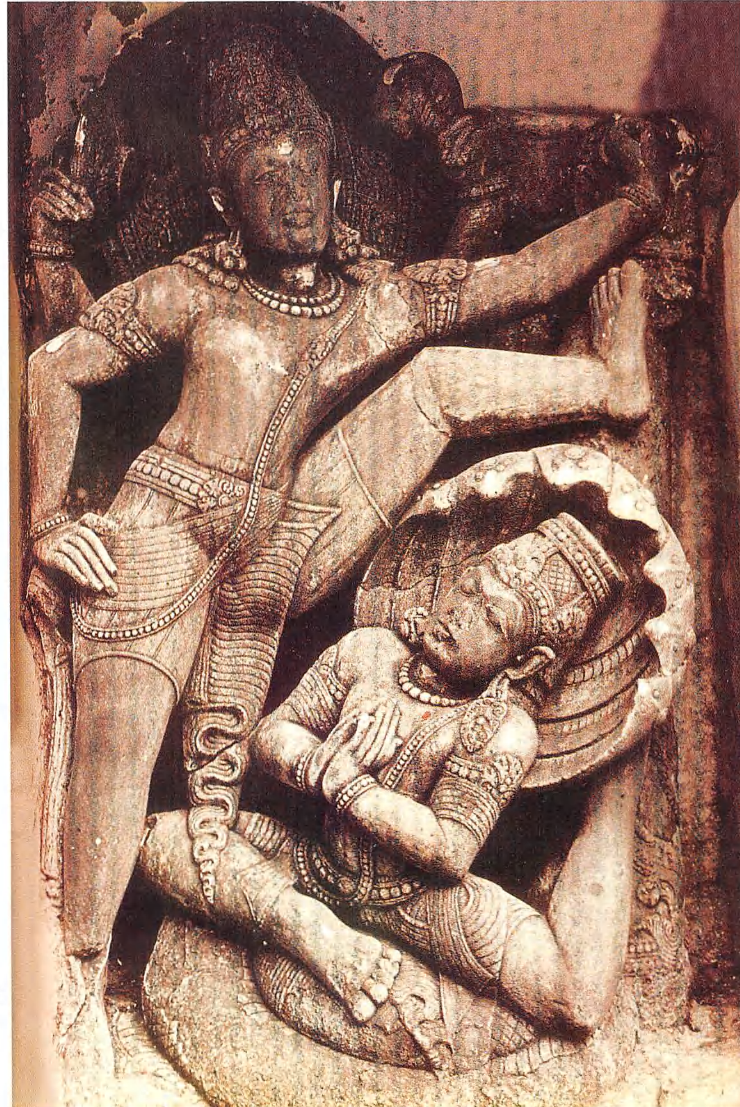


لوحة ٩٦ – نتراجه : رقصة الكون. أسرة پالاّڤه. القرن ٩. من البرونز. متحف مدراس.

أسرة تشوله (٨٤٦ - ١١٧٣)

وتنتظم أسرة **تشُولَه** (القرن ٩-١٢) في سجلّ ملوكها شخصيات تاريخية بطولية خلّفت إحدى الإمبراطوريات العظمى بالمنطقة، كما أقدمتْ على التعمير وتشييد المعابد الضخمة والسدود الحاجزة للمياه. وبينما كان ملوك هذه الأسرة محاربين أشدّاء يُكنّون أشدّ الولاء للإله شيڤه، كانوا بالمثل مولعين بالفنون والآداب، مما حداهُم إلى كسوة أرضية قاعة الرقص بمعبد شيدامْپارَم بالذهب الخالص! وبينما تميزت معابد أسرة تشُولَه المبكّرة ببساطة المعمار، فقد مالت فيما بعد إلى الضخامة. وإلى جوار المنحوتات الضخمة التي تشغل جدران المعابد، خلّفت هذه الأسرة مجموعة من المنحوتات رفيعة المستوى كانت تستخدم من فرط جمالها في تنميق رحاب المعابد، تناولت موضوعات النتراجه، وتقمّص ڤشنو في هيئة الخنزير البرّي ڤاراهَه، وڤشنو يحيط بالكون في خطوات ثلاث يعبرُ بها الشمس والقمر والفضاء مزوّدا بسلاحه البتّار، على حين يخطو فوق رؤوس المتعبّدين والمتعبّدات **(لوحة ٩٧)**.

وما إن تربّع الملك **راجه راجه** على عرش أسرة تشُولَه (٨٤٦-١١٧٣) حتى دلّل على أنه أعظم قادة هذه الأسرة على مدى تاريخها الطويل بفضل انتصاراته العسكرية الباهرة، وما استحدثه من تنظيم محكم جديد لإمبراطوريته، ورعايته للفنون والآداب، ثم تسامحه الديني المأثور عن فترة حكمه. وكما كان راجَه قائداً عسكريا محنّكا كان رجل دولة من الطراز الأول، فخضعتْ سري لانكا لحكمه، كما دانَتْ له أسرات **پانديَه وميْسور وجانْجَه وتشالُوكْيَه وسيرا** وهي المشهورة بضراوة قوّتها البحرية الضاربة، وشيّد أسطولا بحريا متميزا احتل به جزر مالديڤ وغيرها. وكان أن كرّس له قومه معبدا على قسط وافر من الجمال اعترافًا بإنجازاته الفنية وتديّنة و ورعه، ذلك المعبد المعروف باسم **«براديشوارَه التوأم»** الرائع بمدينة تانجاڤور، والمشيّد خلال النصف الأول من القرن الحادي عشر **(لوحتا ٣٠، ٣١)**. وتكاد أغلب المشاهد المنحوتة في هذا المعبد تقتصر على مآثر الإله شيڤه العسكرية، ومواكب الرقص المأثورة عن مدرسة تشولَه التي تُضارع أقدم النقوش المحفورة التي سجّلت وضعات الرقص الهندي الكلاسيكي والتي حدّد **«باراتَه»** قواعدها في سفْره الخالد «ناتْيَه شاستره». وكما نهضت أسرة تشوله بفن النحت على الحجر، فقد وفِّقت بالمثل إلى إبداع تماثيل برونزية جديرة بجلال الآلهة، يأتي في مقدّمتها تمثالا ڤشنو الراقص «نَتَراجه» اللذان يُعدّان فخر التماثيل الهندية



◀ لوحة ٩٧ - ڤشنو يحيط بالكون في خطوات ثلاث. راجيم. معبد راجيڤا لُوكانَه. أسرة تشولَه. القرن الثامن.

البرونزية، ويشهدان ببراعة الفنان في إضفاء التوازن على هذا المشهد الحركي النابض، والمحفوظ أولهما بمتحف جيميه بباريس (**لوحة ٨**) وثانيهما بمؤسسة سُوزْبي بنيويورك (**لوحة ٩٨**). ثم تمثال الإله كريشنه أسمر البَشَرة «كالي كريشنه» في وضعة راقصة فوق الكرة الأرضية بعد هبوطه إلى نهر جامُونَه المقدس بحثًا عن الأفعى السّامة التي طالما عانى الأهالي من شرورها، فإذا الإله يتجرّع سمّها الذي حوّل بَشَرته إلى اللون الأسمر ثم قضى عليها، وهكذا نجا القوم مما كان يحيق بهم من أخطار (**لوحة ٩٩**). ويُعدّ هذا التمثال أبدع ما تصدّى لهذا الموضوع، كما يعبّر في الوقت نفسه عن مرحلة الانتقال من طراز أسرة پالّلافه إلى أسرة تشوله. ويُطالعنا تمثال ديڤي [٥٣] (الإلهة پارڤتي) العروس العذراء الخجول بتسريحة شعرها الهرمية المدرّجة (**لوحة ١٠٠**)، وكذا تمثالها الرهيف ذو الوضعة الآسرة الجذّابة والجسد مثاليّ النّسب المُطابق في تشكيله لمعايير الجمال الأنثوي العصري الحالي (**لوحة ١٠١**). وأخيرا لوحة الإله شيڤه مع خطيبته ديڤي قبيل زفافهما «كالْيانا سونْدرا»، وقد أمسك بيدها بعد أن قدّمها إليه أبوها الإله **هيماڤان** عاهل الجبال (**لوحة ١٠٢**).

وتمثّل الصّور الجدارية بمعبد براديشوارَه كنزاً لا يُبارى من روائع فن التصوير في عهد أسرة تشولَه، مثل المشهد الذي يمثّل الإله شيڤه في وضعة التأمل، على حين تؤدي حوريات «الأپْسَارَه» رقصاتهن في حضرته (**لوحة ١٠٣**). كذلك يحتوي معبد شيڤه في پَانَامَالايْ على تصاوير جدارية بالغة الروعة والجمال، مثل لوحة الإلهة پارڤَتي وهي تتطلّع إلى شيڤه راقصًا (**لوحة ١٠٤**). لقد أضفت هذه الصور الجدارية قيمة جمالية رفيعة على فن التصوير في عهد أسرة تشولَه الذي جمع في لوحاته بين كافة المشاعر، سواء البطولية المرتسمة على وجوه الآلهة والمحاربين، أو مشاعر الذعر والهلع المرتسمة على وجوه زوجات المحاربين المغرَوْرِقة بالدموع وهُنَّ يُناشدن أزواجهن الكفّ عن القتال.

***



◄ لوحة ١٠١ – الإلهة ديڤي (پارڤتي) في وضعة أنثوية مثالية. من البرونز. أسرة تشوله.



لوحة ١٠٢ – الإله شيڤه مع خطيبته الحسناء پارڤَتي قبيل زفافهما « كاليانا سوندرا ». من البرونز. أسرة تشوله. القرن ١١ متحف الفنون بتانجاڤور. ◄



لوحة ٩٨ – نتراجه. شيڤه إله الرقص. من البرونز. أسرة تشولَه. القرن ١١ – ١٢. مؤسسة سوزبي بنيويورك.



لوحة ٩٩ - كريشنه قاتل الثعبان «كالي كريشنه» من البرونز. أسرة تشوله. القرن ٩. المتحف القومي بنيودلهي.



لوحة ١٠٠ - الإلهة ديڤي (پارڤتي) العروس العذراء الخجول. من البرونز. أسرة تشولَه.



لوحة ١٠٣ – حورية الفردوس « آپسارَه » في وضعة راقصة. تصوير جداري. أسرة تشوله. القرن ١١. معبد براديشواره. تانچاڤور (تفصيل).



لوحة ١٠٤ – الإلهة پارڤتي تتطلّع إلى شيڤه راقصًا. تصوير جداري. أسرة تشوله (ربما پالاڤه). معبد شيڤه في پانامالايْ (تفصيل).

أسرة تشالوكْيَه (٩٤١ - ١١٩٧)


حكمت أسرة تشالوكيه الغربية إقليم الدّكن في وسط الهند خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. ونشهد فوق مدخل معبد ڤشنو بالكهف الرابع في **بادمي** نقشاً طريفاً مسجِّلاً العبارة التالية : «إن هذا المبنى بالغ الضخامة يتجاوز ارتفاعه قامتيْ رجلَيْن، كما ظفر بعناية بالغة في تنسيق منحوتات جدرانه وسقفه».

أسرة هارشه (القرن ٧)


وكانت قد بزغت في شمال الهند حقبة مجيدة خلال العصر الوسيط هي حقبة أسرة **هارشَه**، تميّز من بين حكامها الملك **هارشڤاردَه** (٦٠٦-٦٤٧) الشاعر وراعي الفنون. ومن بين مآثر هذه الأسرة تشييد معبد لاكشمانه في **سيربور** (بيهار الحالية) من الآجر مستوحيًا تقاليد أسرة جوبته المجيدة. كما خلّفت هذه الأسرة أيضا العديد من المنحوتات الزخرفية الجميلة، مثل النقش البارز الذي يمثّل سوريَه إله الشمس فوق مركبة تجرّها أربعة خيول، ومثل لوحة شيڤه الراقص «نتراجه» (**لوحة ١٠٥**)، ومثل لوحة ڤشنو جالسًا فوق الثعبان (**لوحة ١٠٦**)، ومثل لوحة الفتاة الرشيقة المكتسية ثوبا من نسيج شفّاف زُيّنت أهدابه بمخرّمات الدانتيلا وصُفّف شعرها في جدائل معقوصة تتخلّلها حبّات اللؤلؤ وفق [موضة] «الدّاميلا» الشائعة حينذاك في مجال التزيّن، وازدانت خصلات شعرها المتدلّية على الجبين بتوريقات خضراء وزهور فوّاحة الأرَج. ويردّد البعض أن هذا النقش إنما هو تجسيد تشكيلي لبيت شعرٍ لكاليداسَه العظيم القائل : «يخيّل إليّ أن الفنان بما ضمّنه ملامحها من رقّة وجلال كان يعني إحدى الأميرات. أ تُراها شقيقة الملك هارشا ڤاردانَه ذات المشاعر المُفعمة بالتُّقى التي خَلَفَتْ أخاها في إدارة شؤون الحكم والعبادة ؟».

***

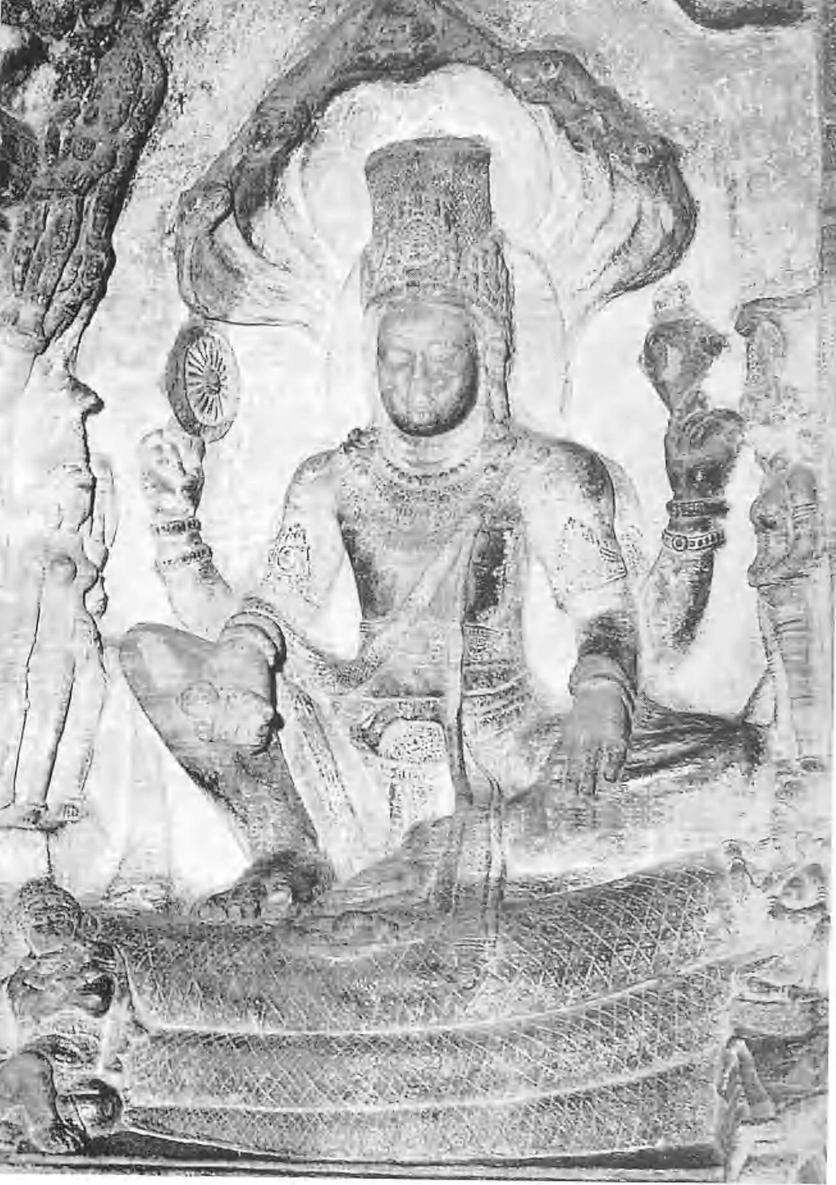
أسرة سيرا (٧٠٠ - ٨٥٠)


وظهرت أولى منجزات العمارة المحفورة في الصخر خلال عهد **أسرة سيرا** في منطقة كيرلَه الحالية، مثل معبد شيڤه في **كافيُور** المنحوت في الصخر والشّبيه بالكهوف المبكرة لعهد أسرة پاللاڤه. وتقدّم لنا منحوتات معبد **كيدا نجور** مجموعة من المشاهد الراقصة، يتألق من بينها مشهد رقصة «**أباريق الخمر**» المثيرة حيث يطوّحُ القومُ بها إلى أعلى ليتلقّوها بسواعدهم وأكتافهم، على حين تؤدي الراقصات أدوارهن على إيقاع الصّنوج، كما تشغل حوائط قصر ماتّا تشيِري لوحات الصور الجدارية الرائعة التي ما تزال تحتفظ برونقها وحيويّتها إلى اليوم، مثل اللوحة البديعة التي تمثّل الإله كريشنه عابثًا بين فتيات الجوبي(راعيات الماشية وحالبات البقر) (**لوحة ١٠٧**)، واللوحة الصاخبة التي تمثّل حفلا حاشدا يضجُّ بالرقص والموسيقى (**لوحة ١٠٨**).

ومن المعروف أن فناني هذه الأسرة قد اقتفوا أساليب أسرة پاللاڤه فيما يتصل بتشكيل البرونز.

***

◄ **لوحة ١٠٧ - كريشنه يرُسل أنغامه بمصفاره بين فتيات الجوبي (راعيات الماشية وحالبات البقر) . تصوير جداري . قصر ماتّا تشيِري . أسرة سيرا . القرن ١٧ .**



لوحة ١٠٦ – ڤشنو جالسًا فوق الثعبان. نقش بارز. أسرة تشالوكيه.
كهف بادامي. ميسور.



لوحة ١٠٥ – شيڤه « نتراچه ». نقش بارز. أسرة تشالوكيه الغربية.
القرن ٦. كهف بادامي. ميسور.



▲ لوحة ١٠٨ – حفل حاشد يضجّ بالموسيقى والرقص. أسرة سيرا. تصوير جداري . قصر ماتّا تشِيري . القرن ١٧ .



أسرة پالاّ (القرن ٨-١٢)

وقد حاولت العديد من الأسرات الكبرى بعد انهيار أسرة هارشَه الانفراد بحكم أقاليم شمال الهند، إلى أن فرضت أسرة بنغالية من شرقي البلاد نفسها على دست الحكم هي أسرة پالاّ، على يد جُودْپالاّ أول ملوكها الذي استتبّ الأمن في عهده وأقام حكومة قوية مستقرة ظلت تحكم البلاد من سنة ٧٦٥ إلى سنة ١١٧٥. ومن المعروف أن الأمير **دارْماپالاّ** – ألمع أفراد هذه الأسرة – قد ارتبط بالعقيدة البوذية ارتباطا وثيقًا، وأمدّ دير **نالانْدَه** الجامعي بمعونات جارية. ويكشف فن تشكيل البرونز في جزيرة جاوه المجاورة عن مدى تأثّره ببرونزيات أسرة پالاّ، وعن عمق العلاقات الثقافية الوطيدة التي أدّت بدورها إلى تنمية أواصر الصداقة بين الدولتين. ولما كانت البنغال (بنجالاديش حاليا) تفتقر إلى الجبال الصخرية، فقد لجأت عند تشييد منشآتها المعمارية إلى استخدام الطين المحروق مع تزيينها بمنحوتات حجريّة. ويُقال إن ستوپة باهارپو المشهورة في إقليم البنغال هي من وحي ستوپه بارابودور في جاوه (**لوحة ١٠٩**). ويحتفظ المتحف البريطاني بعمود من الحجر الرملي مكسو بنقش بارز يمثّل حفل زفاف الإله شيڤه من الإلهة پارڤَتي (**لوحة ١١٠**)، نراهما وقد أخذ كلٌّ منهما بيد الآخر، وإلى جوارهما يقف الإله ڤشنو – ولكن بمقياس صغير – حاملا وعاءً وبجانبه أحد أتباعه، على حين يجلس أمامهما الإله براهمَه يرعى النار المقدّسة. وتحمل پارڤَتي بيسراها مرآة في حين تشدّ على يد شيڤه بيمناها. ويبدو الإله بأذرعه الأربعة ممسكا بزهرة لوتس بيد وبحَربته ثلاثية الشُّعب بيدٍ أخرى. ويحتل قاعدة اللوحة لفيف من الموسيقيين والراقصات والثورناندي وجواد الإله، على حين تبدو في أعلى اللوحة رموز الكواكب السبعة والشيطانان راهو وكيتو اللذان يتولّد الخسوف عن عراكهما.

***



لوحة ١٠٩ – ستوپه دير بارابودور. ◄ جاوه . القرن ٨.



لوحة ١١٠ – زفاف الإله شيڤه إلى الإلهة پارڤتي. نقش شديد البروز. من الحجر الرملي.
أسرة پالاّ. القرن ١٠. المتحف البريطاني.

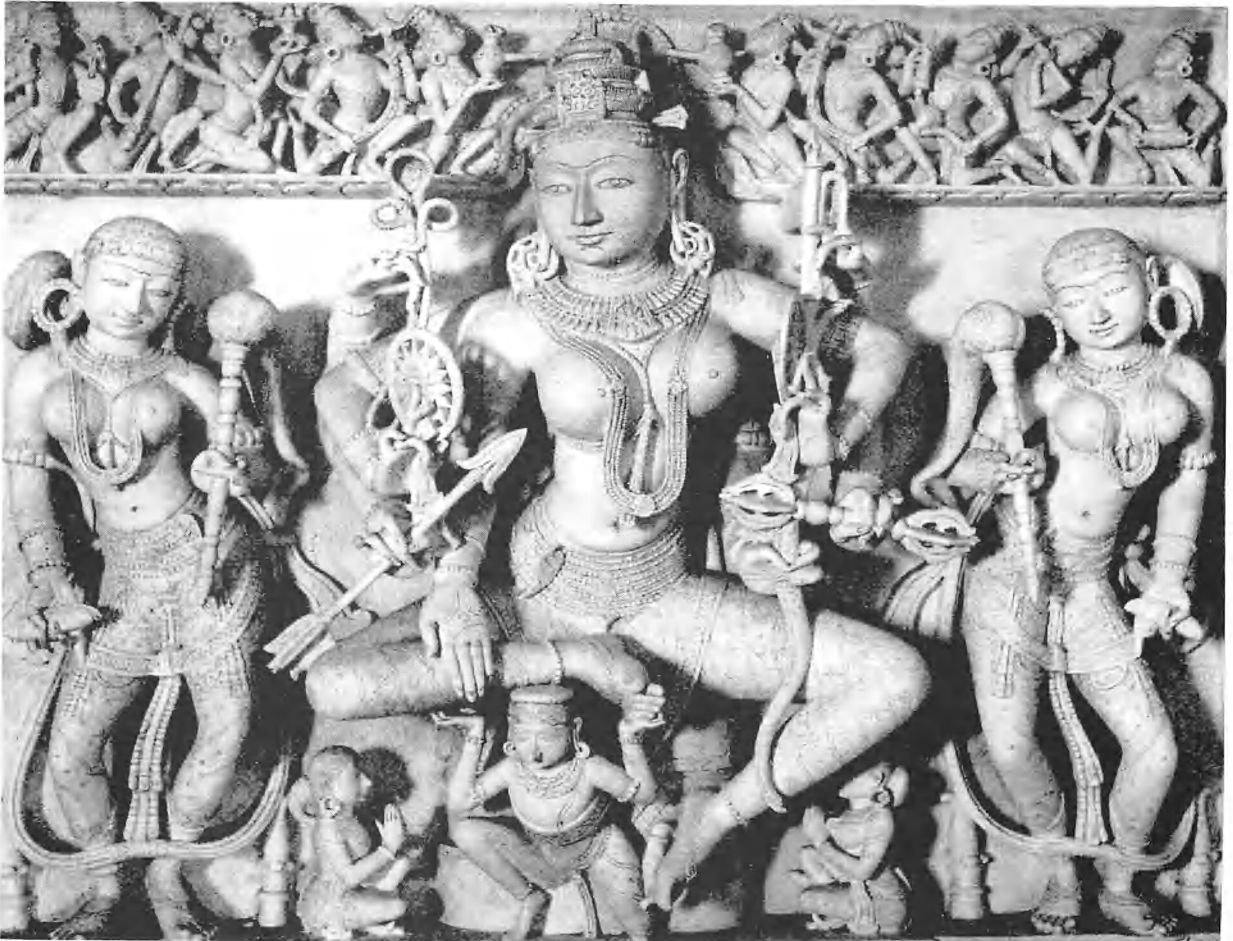
أسرة پانْديَه (١١٩٠ - ١٣١٠)



وبالرغم من أن أغلب المعابد المبكرة لأسرة پانْديَه كانت مجرد قاعات ضخمة لتقديم القرابين وفق ما تنصّ عليه الطقوس المأثورة عن العقيدة الڤيدية، إلا أن كبير الكهنة آنذاك كان من أقطاب العقيدة الچيينْيّة، كما نجحت زوجة الملك المنحدرة من أسرة تشوُلَه في تحويل زوجها الملك إلى هذه العقيدة.

وعكفت الدولة على تشييد المعابد الصخرية التي كان أبرزها معبد الإله شيڤه في **كالُوجومالايْ** الذي أطلقَ عليه أهالي المنطقة اسم «**معبد المثّال**» لما تميّز به من منحوتات على جانب كبير من البهاء والروعة، ويعدّ هذا المعبد صورة مصغّرة من معبد **كايلاشه** في إلّلوره. وتسترعي إعجابنا منحوتات هذا المعبد ذات الأجساد الممشوقة المترعة بالحيوية، والزخارف الأنيقة المسرفة، والنّسب المحسوبة بدقة متناهية. ويضمّ معبد **دِلْوارَه** فوق جبل آبو براچستان لوحة من النقش البارز المتميز للإلهة الچيينْيّة «**تشاكرْيسْڤاري**» وسط مرافقيها وحاشيتها. وبدت الإلهة بأذرعها الثمانية وقد رسمت بيمناها إيماءة منح البركة «ڤارادَه»، على حين تحمل بأيديها الأخرى سهما وقرصًا حاد النّصل وأنشوطة وقوسًا ومِنْخسًا وصولجان الرعد والصواعق، كما يبدو مطيّتُها الطائر المقدّس **جارُودَه** تحت قدميْها رافعًا فوق رأسه ساقها اليمنى، وتُحيطُها من اليمين والشمال فتاة تحمل صولجانا (**لوحة ١١١**).

وقد أمدّتنا مدرسة **أسرة پالاّ** بأجمل التماثيل المشكّلة من معجون المرمر (ملاط من الكلس ومسحوق الرخام) ذوات الوضعات الآسرة والأحجام الضخمة والوقار المهيب التي تذكّرنا بجلال تماثيل عهد أسرة جوپته، فلا يسعنا – على سبيل المثال – عندما نتطلّع إلى تمثال بوذا واقفًا وهو يحمل وعاء التسوّل بيده أمام باب زوجته **ياشوداره** متطلّعًا بنظرته المولّهة صوب طفله **راهوله** ..لا يسعنا إلا مضاهاته على الفور بأمثاله في كهوف أجانتَه. وقد اندفعت مدرسة **پالاّ** في غمرة حماسها



لوحة ١١١ – إلهة چيينْيّة « تشاكر يسْڤارِي » وسط مرافقيها وحاشيتها . نقش بارز . معبد دِلْوارَه . جبل آبو . راچستان . القرن ١٢ .

إلى تشييد التماثيل الصّرحية مثل تمثال الإلهة جانْجَه المحفوظ بمتحف بنجالاديش، كما ظفرت التماثيل البرونزية بالنصيب الأوفر من الاهتمام وغزارة الإنتاج. أما فيما يتصل بفن التصوير فإن أقدم المخطوطات المرقّنة هي تلك المرسومة فوق صفحات من سعفات النخيل، وجرت العادة بحفظها داخل صناديق منقوش عليها زخارف متقنة لافتة للأنظار. ويظفر هذا النوع من الرسوم بأهمية خاصة عند دراسة طراز المنمنمات الهندية بمدرسة **پالا** الرّقّاف بالحيويّة والرشاقة. وكانت المنمنمة تُرسم في منتصف الصفحة يحفُّها المتْن الشارح على كلا الجانبين **(لوحة ١١٢)**.

وحافظ إقليم **نيپال** على تقنية استخدام الخشب لا في تشييد مبانيه فحسب، بل وفي منحوتاته أيضا على نحو ما كان عليه الحال في عهد أسرة كيرلَه. ويتألق من بين منجزات التصوير النيپالي فوق الخشب والحرير لوحتان ذائعتا الصّيت، أولاهما مخطوطة زاخرة بالمنمنمات تضمّها مكتبة كاتا مانْدو، ثم تصويرة للإله براهمه يرقص فوق حيوان «الماكارَه» البحري الأسطوري مرسومة فوق قطعة من النسيج **(لوحة ١١٣)**.



▲
لوحة ١١٣ – الإله براهمه يرقص فوق ظهر حيوان الماكارَه البحري الأسطوري. تصوير فوق النسيج. نيپال. القرن ١٦.

وتُوفي الوثائق المسجّلة الملك أڤانتيڤارنَمْ حقّه من الثناء والتقدير بعد أن وفّق إلى تيسير سُبُل الحياة لرعاياه وإشاعة الرخاء بينهم، ثم تشييده لمعبد **أڤانتسڤامي** المكرّس لڤشنو، ومعبد **أڤانتيپور** بالقرب منه. وقد لعب إقليم كشمير دور مركز اللقاء بين المنحوتات المتنوّعة المنطوية على العناصر الجمالية لكل من طُرز أسرات جويته وپالاّ وپراتيهاره وجاندهاره، تلك العناصر الجذّابة التي سرعان ما تلتقطُها العين على الفور، مثل أكاليل الزهور والجند حاملي الرّماح والصّبايا المكتسيات بالزيّ الإغريقي.

***



لوحة ١١٢ – تصوير على سعف النخيل « پاناراكْشَه » ، أسرة پالاّ. القرن ١٢. المتحف القومي بنيودلهي.

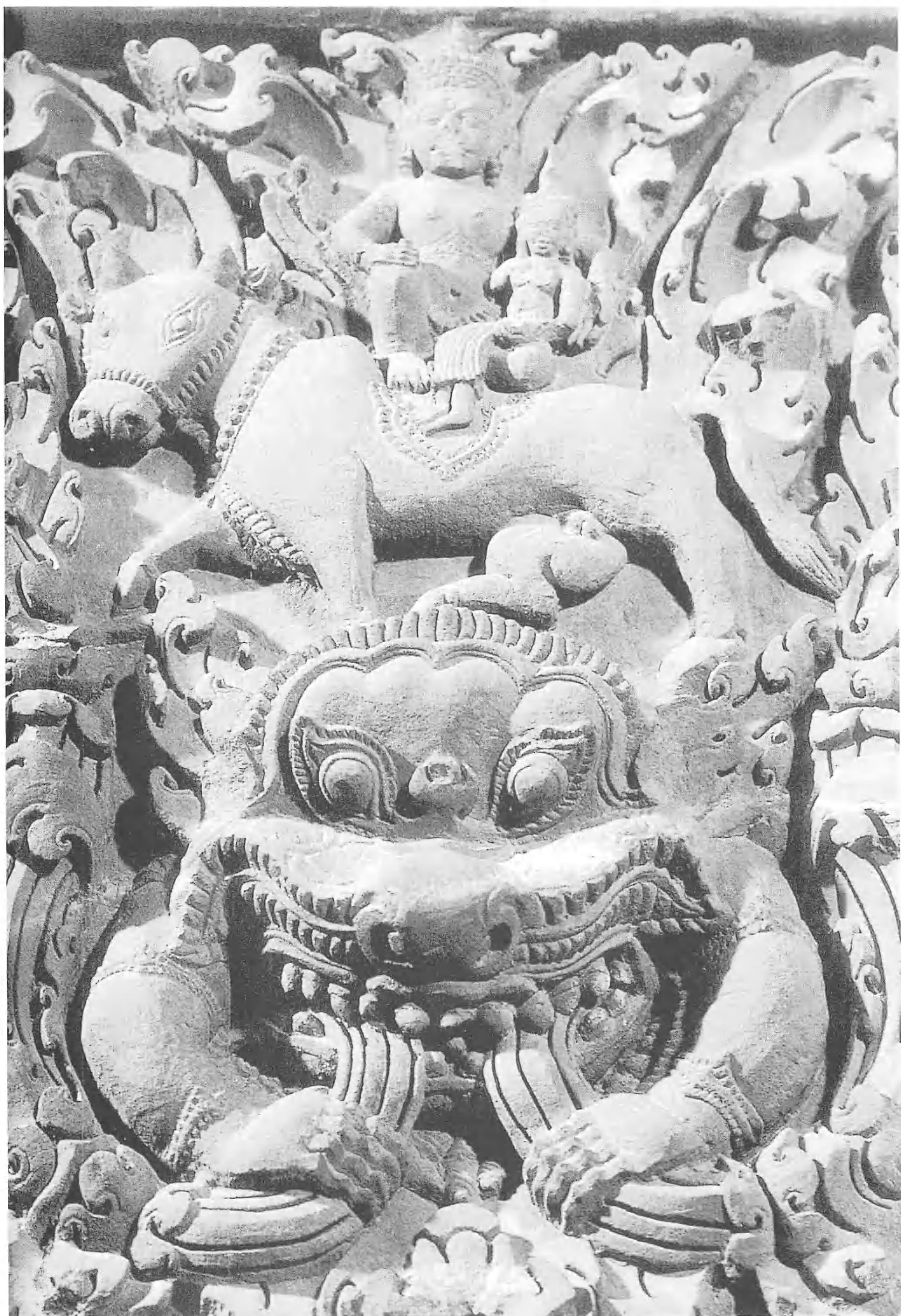
أسرة جُورْچارَه پراَتيهارَه (٨٠٥ - ١٠٣٦)

وبينما سيطرت أسرة **پالا** على شرقي الهند في البنغال، سيطرت أسرة **جُورْچارَه پراتيهارَه** على غربي الهند، وشملت إمبراطوريتها أقاليم راچستان وجوچرَاتْ ومالَوَه وأُوتار پراديش المتاخمة لبيهار. وكان لهذه الأسرة تأثير ثقافي وفني ملحوظ على معظم أقاليم شمالي الهند، كما تسلّل طراز مدرسة جُورْچاره پراتيهارَه إلى مناطق عدّة مجاورة مثل **بون ديلكاهَنْد** و **مالُوَه** و **قانّوچ وراچستان**. ومن بين مأثورات النحت البارز لهذه الأسرة لوحة شيڤه وپارڤتي جالسيْن فوق متن الثور ناندي لمشاهدة حفل راقص (**لوحة ١١٤**)، كما تتجلّى متعة العشّاق خلال موسم الربيع في لوحة من النقش البارز عُثر عليها في أبانيري حيث الأشجار الباسقة المُترعة بثمار المانجو والأنغام الشجيّة الصادرة عن آلة الڤينَه (**لوحة ١١٥**). ويحتفظ المتحف القومي بنيودلهي بلوحة بديعة من النقش شديد البروز تمثّل زفاف **رادْهَه** إلى الإله شيڤه (**لوحة ١١٦**). أما أجمل منحوتات هذه الأسرة فهو بلا نزاع جذع حورية الغاب «**ڤركْساكا**» المحفوظ بالمتحف الأركيولوچي في جواليور (**لوحة ٧**) حتى لم تَعُدْ هذه التحفة الرائعة تُصنّف بين مؤرخي الفن باعتبارها أجمل درّة فنّية في عهد أسرة جُورچارَه پراتيهارَه فحسب، بل باعتبارها أغلى درّة تُرصّع تاج الفن الهندي بأسره.

***



لوحة ١١٥ – حفل موسيقي في موسم الربيع. نقش بارز. أسرة جورچارَه پراتيهارَه. القرن ٩. أبانيري.



لوحة ١١٤ – شيڤه وبارڤتي فوق ظهر الثور ناندي. نقش بارز. أسرة جورْچارَه پراتيهاره. القرن ١٢. آنجكور. متحف جيميه. باريس.



، ١١٦ – زفاف رادْهَه
لى شيڤه. نقش بارز.
جورچاره پراتيهارَه.
رن ٩. أچمير. المتحف
القومي بنيودلهي.

أسرة سينا (١٠٩٥-١٢٠٦)

وما كاد الضعف ينشُب أظفاره في جسد أسرة پالا خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر حتى استأثرت **أسرة سينا** البنغالية بالسلطة بفضل الملك المحارب **ڤيجايَه سينا** الذي كان على علاقة ودّية وثيقة بالملك **تاڤارماكودا جانجاديڤَه** زعيم **أسرة جانْجَه الشرقية**، فإذا هو ينقضُّ على أسرة **پالاّ** ويُجهز عليها. ويختال من بين منحوتات أسرة **سينا** تمثالٌ بديع من حجر الشيست مشغول بعناية فائقة يمثّل الإلهة جانْجَه تستظلّ تحت شجرة «الحظوة السماوية» وهي تحمل وعاءً (**لوحة ١١٧**).



لوحة ١١٧ – الإلهة جانجه تستظل تحت شجرة « الحظوة السماوية ». من حجر الشيست. أسرة سينا. البنغال. القرن ١١. المتحف القومي بنيودلهي.

***

أسرة تشانديلّه (٩٥٠ - ١٢٢٣)

وما لبثت أسرة **تشانديلّة** أن بسطت نفوذها على إقليم بُون ديلْكاهَنْد في خاجوراو وكالانجِرَه وماهوبه، وإذا هي تنشط إلى تزويد مدنها بالمعابد والقلاع والقصور، لاسيما في مدينة **خاجوراو** التي دلّلت فيها هذه الأسرة على ذوقها الرفيع حتى صُنِّف ملوك أسرتيْ تشانْديلّه وجانْجه من وجهة نظر تاريخ الفن باعتبارهم أعظم مُشيّدي المعابد في الهند بأسرها.

ومن الثابت أن معبد لاكشمانه وغيره قد زخر بإبداعات نخبة من أعظم مثّالي الهند، تشهد على ذلك منجزاتهم الرائعة المخلّدة فوق الأعمدة وأفاريز الجدران والأعمدة، بل وأحيانا بالقرب الشديد من الأسقف، حيث نرى تارة حسناء تخطّ رسالة غرام (**لوحتا ١١٨، ١١٩**)، وتارة أخرى أُمّا تحتضن طفلها (**اللوحات ١٢٠، ١٢١، ١٢٢**)، أو صبيّة تنفخ في المصفار (**لوحة ١٢٣**)، أو حسناء تأخذ في زينتها (**لوحة ١٢٤**) وهي تستظل بشجرة مثمرة تحمل أغصانها طائرا وسنجابيْن، وتمسك بيُسراها مِرْآةً تتطلّع فيها إلى وجهها وقد انشغلت باستكمال زينتها، في حين استقرّت أصابع يمناها فوق مَفْرق شعرها،ووشّت صدرها بالعقود والقلائد، هذا على حين تقف وصيفتها إلى جوارها، كما نرى سيّدة تكتحل أو تنحني لانتزاع شوكة وخزت كعبها. ولا يملك المشاهد إلا التسليم بعبقرية أولئك الفنانين الهنود وهو يتطلّع منتشياً إلى أفاريز النقش البارز المتراصّة أمامه بما تعرضه من خيل وفرسان ومركبات ومحاربين ومواكب طريفة لقطعان الفيِلَة والخيل في وضعات عصيّة على الحصر (**لوحة ١٢٥**).

***



لوحة ١٢٠ – أم تحمل طفلها. خاچوراو.
أسرة تشاندلّه. القرن ١١. خاچوراو.



لوحة ١٢٣ – صبيّة تنفخ في المصفار.
أسرة تشاندلّه. القرن ١١. خاچوراو.



لوحة ١١٨ – حسناء تخطّ رسالة غرام. خاچوراو.
أسرة تشانديلّه. القرن ١١. المتحف الهندي بكلكتا.



لوحة ١٢١ – أم تحتضن وليدها. خاچوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١. خاچوراو.



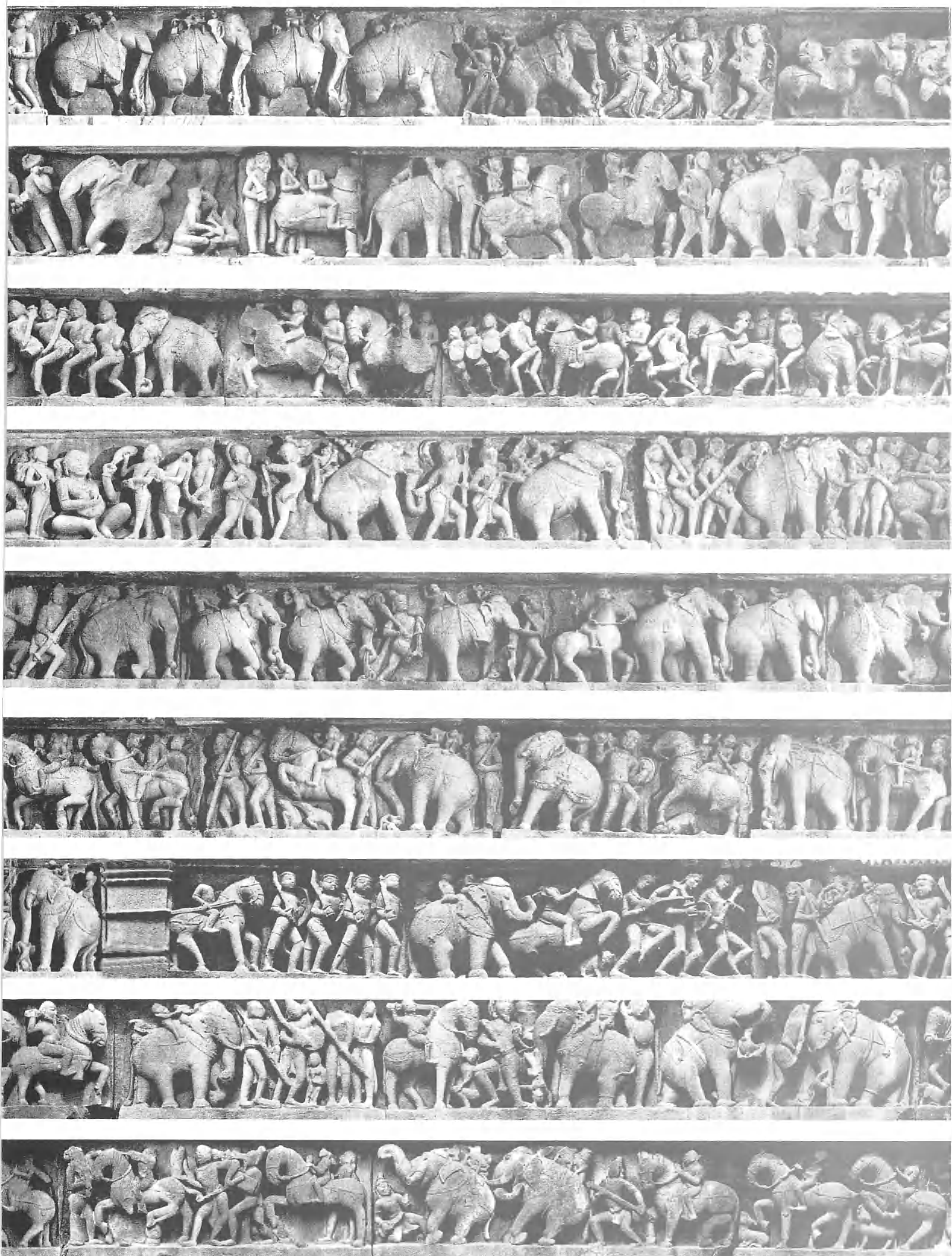
لوحة ١٢٤ - حسناء تتزيّن أمام مرآة تحملها بيُسراها. أسرة تشاندلّه. القرن ١١. خاچوراو.





لوحة ١٢٢ – أم تحمل طفلها. أوريسَه. أسرة تشاندلّه. القرن ١٠. متحف جيميه. باريس.

▶ لوحة ١١٩ – فتاة تخطّ رسالة غرام.
خاچوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١.



لوحة ١٢٥ – تفصيل من منحوتات الإفريز الجنوبي لمعبد لاكشمانه. خاجوراو. مواكب الفيلة والخيل. أسرة تشاندلّه. القرن ١١.

معابد خاچُوراوْ: تحفة فنية عالمية متفرِّدة

يضم موقع **خاچوراوْ** في إقليم بُون دِيلْكاهَنْد مجموعة من المعابد الرائعة التي شيدتها أسرة **تشانديلّه** راچپوتية المنبت [أسرة **تشاندرَه تْرِيَه** حسبما وَرَدَ في نقوشهم المسجّلة] والتي تعود إلى الفترة ما بين عاميْ ٥٩٠ و١٠٥٠، لعل أروعها هو معبد **كاندرَايَه ماهاديڤ (لوحتا ١٢٦ أ، ب)** حيث يتضافر ارتفاعه البالغ ٣٨ متراً مع العمق الهائل للطابق السفلي مخلِّفًا أثره المذهل على المُشاهد. وبينما كان الملك **هارشاديڤه** – الذي تولّى الحكم خلال القرن العاشر – منشغلاً بإرساء قواعد مملكته التي تضمّ **خاچوراوْ وكالانچارَه وماهُوبَه وأجاي كراتَه**، لم يدّخر الملك **ماهَاوَالي** – الذي تبوّأ العرش في نهاية القرن بتأييد شعبه ومؤازرته – وُسعاً في سبيل رفع شأن بلاده واكتساب ثقة الملوك من جيرانه الذين بادلُوه ودّا بودٍّ وتحالفوا معه. ومن المعروف أن اسم **خاچُوراوْ** مشتق من كلمة «خاچور»، أي النخيل الذي يغطّي مساحات واسعة من هذا الموقع.

وقد بلغت أسرة تشانديلّه ذروة مجدها خلال هذه الحقبة على وجه التحديد، والذي تجلّى في الارتقاء بمستوى فن المعمار والنحت المركّب، فإذا هي تُقدّم للإنسانية تحفاً جمالية خالدة من المعابد الهندوكية، مثل معبد **كانْدرَايَه مهاديڤ** ومعبد **ديڤِي چاجادامبي (لوحة ١٢٧)** ومعبد **شِتْره جُوپْتَه** ومعبد **ڤِشْوَانَات** ومعبد **ڤامانه**، بعد أن قدّمت من قبل معبد **لاكشمانه** ومعبد **تشاتُور بُوچَه**، كما شيّدت جملة من المعابد الچِينِيّة مثل معبد **پارشوَانات**. وتكشف هذه المعابد عن مدى التأثر بطرز المعمار في الأقاليم المجاورة مثل راجستان ومالْوَه وأوريسَه. وقد عكف ملوك أسرة تشانديلّه على مدى مائة عام (٩٥٠ – ١٠٥٠) على تشييد معابد خاچوراو التي بلغ عددها ذات يوم خمسة وثمانين معبدا متشابهة التصميم لم يحفظ لنا الزمن منها سوى ثمانية وعشرين معبدا.

وتمثّل سلسلة معابد خاچوراو ذروة الفن المعماري والنحتي في شمال إقليم مادهيا پراديش (إقليم الوسَط)، فجميعها معابد شاهقة متضامّة دون أسوار تطوّقها، شُيِّدت من الحجر الرملي – المُقتطع من محاجر جبل پانَه المجاورة – فوق هضبة مرتفعة مسطّحة تتّسع لها وتوفّر المماشي (الدهاليز أو الممرّات) التي تُستخدم للطواف في أنحاء المعبد. وصُمِّمَت عناصر كل معبد على محور واحد يمتد من الشرق إلى الغرب، ويتخذ كلٌّ منها شكل الصليب اللاتيني [٥٤]، مكوّنةً مبنى موحّداً ذا حجم مناسب.



لوحة ١٢٧ – معبد كاندرايه ماهاديڤ ومعبد ديڤي چاجدامبا، خاچوراو.



لوحة ١٢٦أ،ب – معبد كاندرايه ماهاديڤ. خاچوراو.
أسرة تشاندلّه. القرن ١١.

وتشتمل كافة معابد خاجوراو على وحدات معمارية أساسية متصلٌ بعضُها ببعض، وهي :

١ – **المانْدايَه** : مدخل المعبد المسقوف ذو الأعمدة.

٢ – **الآرْداماانْدايه** : القاعة الصغرى التي تصل بين مدخل المعبد المسقوف «المانْدايَه» والقاعة الكبرى المعمَّدة «الماهامانْدايَه».

٣ – **الماهامانْدايَه** : القاعة الكبرى الواقعة بين «الآرْدامانْدايَه» والحرم المقدّس «جارْبَه جرَاهَه».

٤ – **آنْتَارالَه** : رَدْهَة الانتظار الملحقة بالحرم المقدس «جارْبَه جَراهَه».

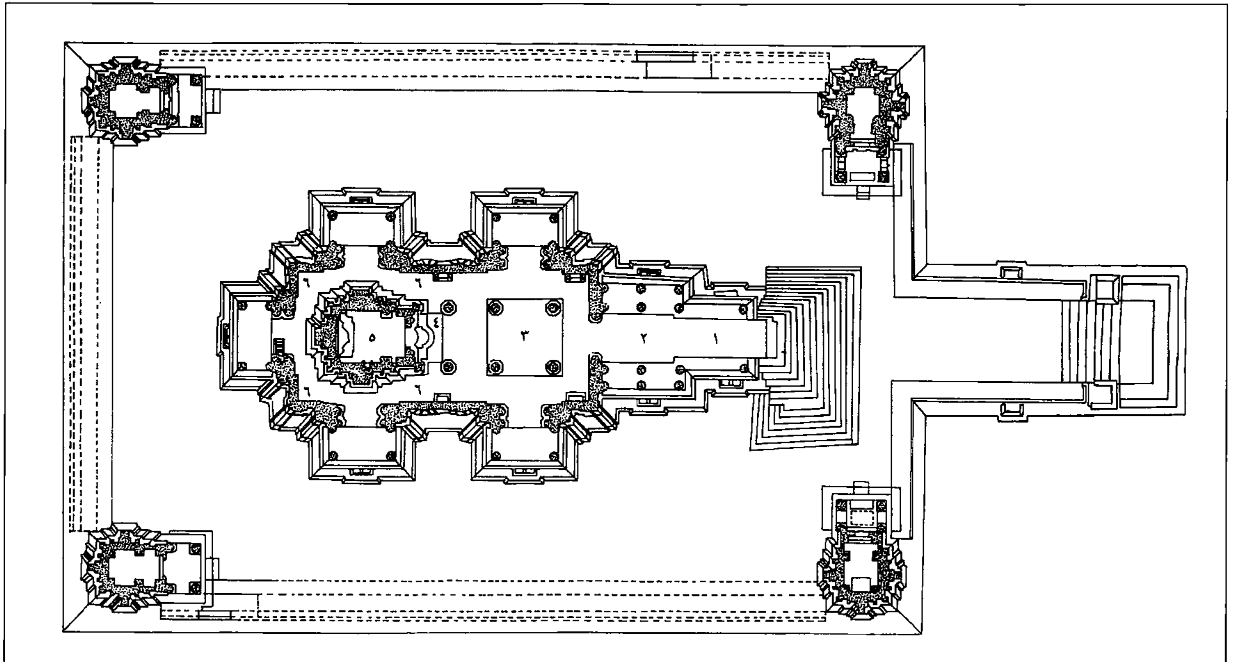
٥ – **جارْبَه جَراهَه** : خلوة الحرم المقدس (قدس الأقداس).

٦ – **پراداكْسيناڤِيتي** : ممشًى (مجاز) طواف الحجاج والزائرين.

٧ – **الخلوات المصغّرة** الأربع الموزّعة على أركان ساحة المعبد، وهي صورة طبق الأصل لخلوة الحرم المقدس، وتلك إحدى خصائص عمارة العصور الوسطى الهندية **(انظر شكل ٤)**.

وتبدو هذه العناصر من الخارج وكأنها كتلة من الحجر تعجّ بالحركة من خلال قوالب المستنسخات الزخرفية (٥٥) والأطواق (العقود أو الأُطُر) على هيئة «الشبابيك – الشرفات» (التشايْتيَه) (٥٦)، وتتوالى الأسقف برجية الشكل فوق القاعات المختلفة إلى أن تنتهي هذه الكتلة الحجرية الديناميكية بالبرج المستدقّ الذي يشكّل «الشّيخارَه» المتوِّجة لخلوة قدس الأقداس.

وتزوّد المانْدايه والماهامانْدايه بشبابيك (فتحات) مصمّمة على هيئة شرفات تعلوها ظُلات (سقائف) معلّقة بأفاريز تسمح للضوء والهواء أن يتخلّلا المعبد إلى الداخل. وقد اتُّبعت في المعابد الكبرى بخاجوراو قاعدة إحاطة قدس الأقداس بمَمْشًى داخلي لطواف الحجّاج والزوّار، تُزوّد جدرانه الفاصلة بين قاعات المعبد بأفاريز أفقية تحمل منحوتات ذات جمال آسر ورشاقة خلاّبة تُشكّل أكثر عناصر معابد خاجوراو جذباً للمشاهدين.



شكل ٤ – مسقط أفقي لمعبد لاكشمانه.

معبد لاكشمانه

وينتصب معبد **لاكشمانه** المكرّس للإله ڤشنو في السويداء من قلب مجموعة معابد خاچوراو (**اللوحات ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠**) ويشتمل على كافة العناصر المعمارية الأساسية التي تتشكّل منها معابد خاچوراو، مثل المانْدايه والماهامانْدايَه والأَرْدامانْدايه والأَنْتارالَه والجارْباجْراهَه والپراداكْسيناڤيتي. وجميعها ما تزال على رونقها وحالتها جيّدة، كما تشتمل على أرقى نماذج المنحوتات الأنثوية التي تمثّل أشهر مزايا معابد خاچوراو.

وتبدأ المعالجة النحتية لسطح شيخارة المعبد الرئيسة المقسّم إلى سبعة طوابق، بصفٍّ من خمس كُوًى (حَنَيَّات). وبينما تضمّ الكوّة المركزية ثنائيًا إلهيًا، تضمّ سائر الكوى ثنائيات العشق « **ميثُهن** ». وللشيخارة المركزية أربعة جوانب مقوّسة في اتجاه رأسي، ويبلغ هذا التقويس أقصى مداه عند قمة الشيخاره (**لوحة ١٣١**).

ولا سبيل إلى حصر الزخارف الرائعة التي تزخر بها جدران المعبد وسطح السقف البرجي والتي لم تترك موضوعا جديرا بالتمثيل إلا طرقته، فإذا هي تصوّر أشجان الحب وثنائيات العشق، وغراميات الآلهة، ومآثر أسرة تشانديلَّه ومعاركها الحربية، والمواكب الاستعراضية، والحوريات والصبايا المَلْداوَات، وكل ما يطرأ على البال من المُعطيات الجمالية التي كان ينعم بها جمهور العصر الوسيط.



لوحة ١٣٠ – معبد لاكشمانه : عقود « التشايْتيَه ». الشبابيك على هيئة شرفات تضم المنحوتات الزخرفية فوق الواجهة الجنوبية بمعبد لاكشمانه.



لوحة ١٢٨ - معبد لاكشمانه. الواجهة الجنوبية للشيخاره.



لوحة ١٢٩ – معبد لاكشمانه. المعالجة النحتية لسطح الشيخارة المركزية.



لوحة ١٣١ – معبد لاكشمانه. المعالجة النحتية لسطح الشيخاره : ثنائيات إلهيّة وثنائيات العشّاق « ميثُهُنْ ».

معبد كاندرايَه ماهاديڤ

ومعبد كاندرايَه مهاديڤ الذي شيّده الملك ڤيدياداره (١٠٢٥ - ١٠٥٠) هو أضخم معابد خاچوراو وأجملها قاطبة **(اللوحات ١٢٦ أ، ب، ١٣٢، ١٣٣)** ويختلف عن غيره من المعابد في اختفاء زوايا الأركان من فوق سطحه الخارجي، كما يُعتبر نموذجا لفن عمارة أسرة تشانديلّه لاشتماله على كافة العناصر المعماريّة الأساسية التي ينبغي توافرها في المعبد، مثل الماندايَه والآرده مانْدايَه والماهامانْدايَه والآنتارَالَه والجاربَه جراهَه والپراداكْسينَه ڤيتي. وتزدان قبة الماندايه وقاعة الماهاماندايه والآنتارالَه بلوحات رائعة من النقش البارز، كما تزخر أفاريز الجدران بالمنحوتات الموكبيّة التي تضمّ الخيل والأفيال والمحاربين والصيادين والبهلوانات والآلهة المنعَّمين يستمتعون بعزف الموسيقيات، وثنائيات العشّاق «ميتْهُنْ» [٥٧]، ورمزي نهريْ جانْجَه وچامونه المقدّسين، فضلا عن مشاهد لا حصر لها للتمثيلات الجنسية الصريحة.

وتُطالعنا بهذا المستوى الرفيع نفسه أفاريز النقوش البارزة فوق السطح الخارجي للمعبد وفوق الأعمدة، مثل حوريات الفردوس الراقصات «**آسْپاره**»، وحوريات السماوات الحسناوات «**سُورا سُونْدارِي**»، وثنائيات العشْق، فضلا عن منحوتات الآلهة. وما تزال سقيفة المدخل تحمل نقشا بديعا لأمير يتصدّى لأسد وآخر يتصدّى لنمر، وهما شعارا أُسْرتيْ تشاندلّه وهُويْشالَه.

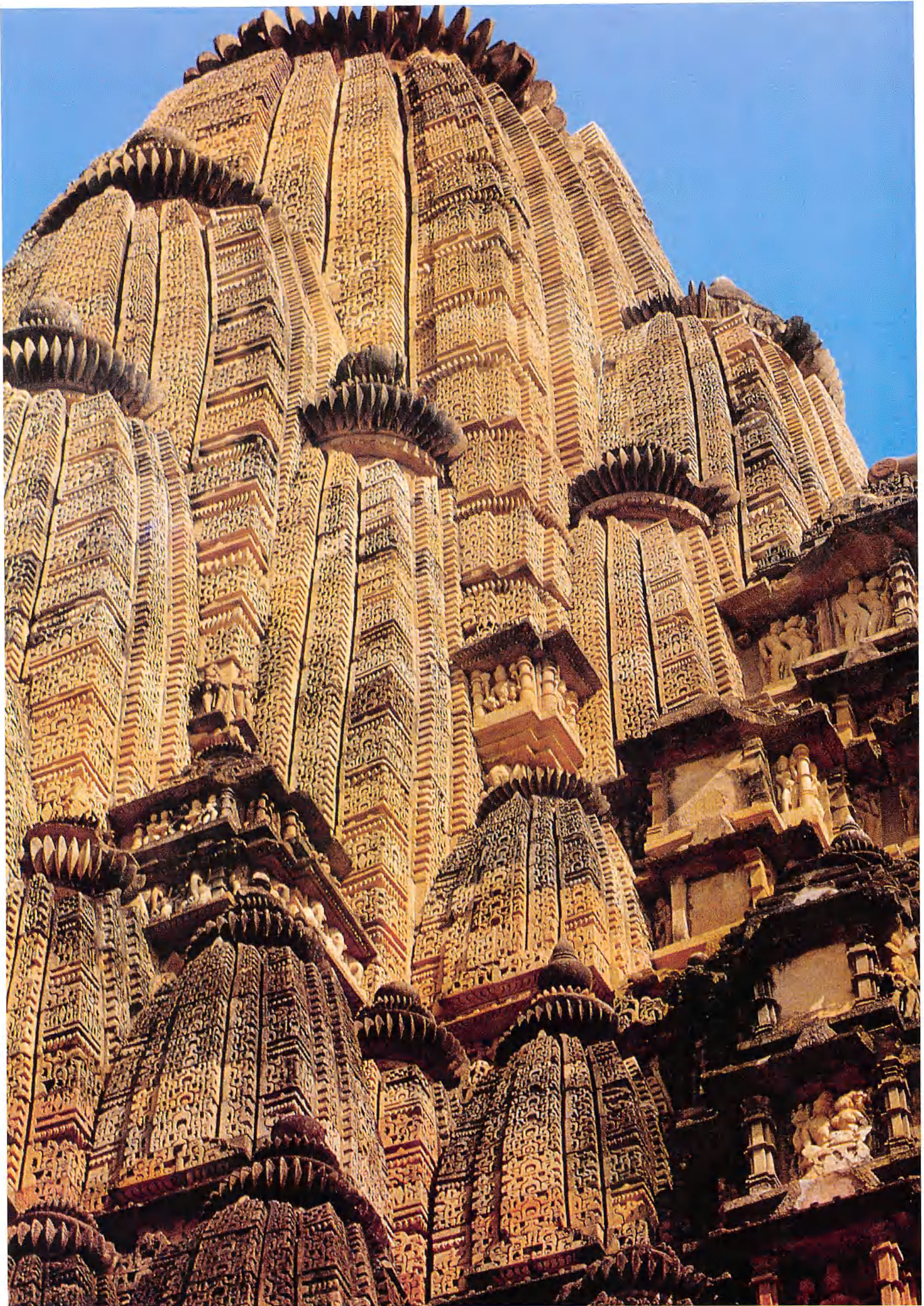
ولجميع عناصر المعبد المعمارية أسقفها (أسطحها) الخاصة بها متفاوتة الارتفاع، وتنتهي كلٌّ منها بقمة تلتف حول النواة الرئيسة للشيخارة المركزية التي تنهض فوق خلوة الحرم المقدس، والتي تلتصق بها أربعة أنصاف شيخارة فوق الأجناب الأربعة. وتتألف الشيخارة من اثني عشر طابقًا مكسوّة بشبكات عقود التشايْتيَه التي تحمل زخارف هندسية من وحدة متكرّرة، وتنتهي بحلية الأمالاكَه المرتكزة فوق وسادة مخدّدة **(لوحتا ١٣٤، ١٣٥)**.



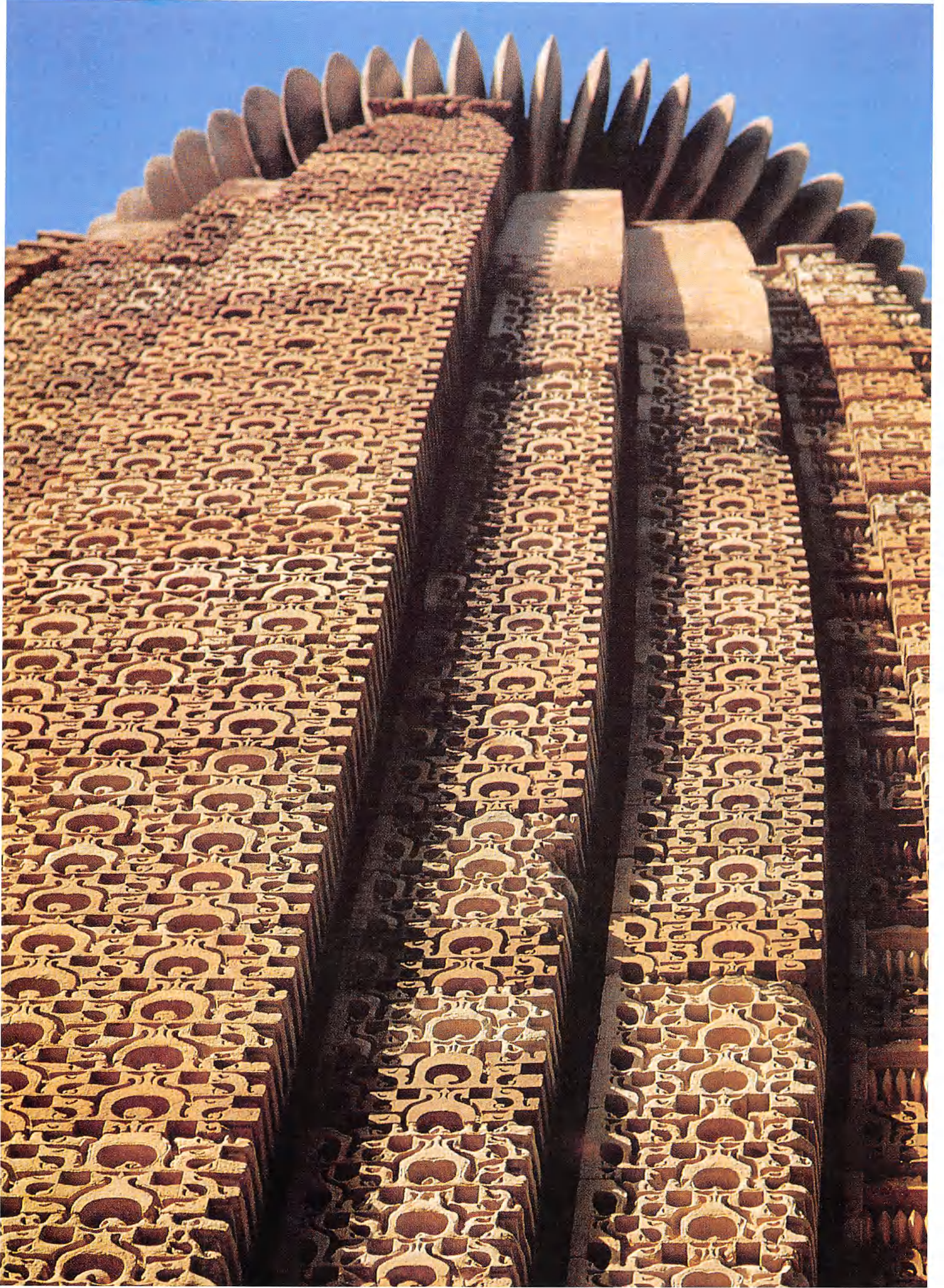
لوحة ١٣٢ - معبد كاندرايه ماهديڤ. خاچوراو. منظر عام.



لوحة ١٣٣ – معبد كاندرايه ماهاديڤ. منظر عام من الجنوب الشرقي.



لوحة ١٣٤ – شبكة الزخارف المنحوتة فوق سطح الشيخاره (السطح البرجي) بمعبد كاندرايه ماهاديڤ، والسّموق الجارف لأبراج الشيخارات.



لوحة ١٣٥ – معبد كاندرايه ماهاديف. المعالجة النحتية لسقف السطح البرجي.

معبد پارسافاناتَه

ويختلف معبد پارسافاناته **(لوحة ١٣٦)** عن معبد لاكشمانه بوجود صفّين متفاوتي الارتفاع بدلا من صف واحد من أنصاف الشيخارة على كل جانب من جوانبها الأربعة. كما يتجمّل سطح الشيخارة بثلاثة أفاريز تحمل منحوتات تشخيصية تعلوها وجهيّات صغيرة هرميّة الشكل. وتختلف الشيخارة المركزية فوق الحرم المقدس عن الشيخارات الأخرى في تكوينها المعماري، حيث يلتصق بها صفّان من أنصاف الشيخارة على كل جانب من جوانبها الأربعة. وتُماثل الشيخارة المركزية غيرها من الشيخارات في المعابد الأخرى من حيث المعالجة النحتية لسطحها، كما يلفت النظر وجود صيغ زخرفية نباتية من النحت بالغ الدقة أعلى أفاريز المنحوتات.

معبد ڤيسڤاناته

وتتبع شيخارة معبد **ڤيسڤاناتَه (لوحة ١٣٧)** النمط نفسه المستخدم في بقية المعابد بالمنطقة، كما تلتصق بها أربعة أنصاف شيخارة تعلوها الأمالاكَه فوق الوسادة المخدّدة. وقد جرى تقسيم الأركان إلى عشرة طوابق، واكتست أسطح أضلاع الشيخارة بوحدات زخرفية هندسية.

معبد دولاديو

ومعبد دُولادْيو هو آخر المعابد المُنشأة في خاجوراو، ودليل ذلك ما يتميّز به من المعالم والخصائص النحتية والإيقونوغرافية والمعمارية المتقدّمة عن غيره من معابد المنطقة. ولا يمكن أن يكون التطور المتصاعد الذي لحق بعمارة خاجوراو من بدايتها، مرورا بمعابد لاكشمانه وڤيسڤاناته وكاندرايه ماهاديڤ حتى معبد دولادْيو، قد استغرق أقل من قرنين من الزمان.

***

ويكشف التحليل المقارن للخصائص النحتية والمعمارية والزخرفية لمعابد خاجوراو عن أن معبديْ لاكشمانه ودولاديو ينفردان بمعالم ذاتية متنوّعة، فبينما جاء التجسيم التشكيلي لمنحوتات معبد لاكشمانه ضخماً معبّرًا، جاء في معبد دولاديو نحيلاً نمطيًا ضحل البروز. وبينما جاءت شبكات عقود التشاْيتْيَه التي تزخرف سطح «شيخارة» معبد لاكشمانه جريئة متنوّعة، جاءت عقود معبد دولاديو معقّدة مثيرة للحيرة. ولعل هذا هو السبب الذي جعل معبد دولاديو يحتل مركزه في ذيل قائمة معابد خاجوراو.

وإذا شئنا تقييم معابد طراز خاجوراو فلا معدى عن أن يتصدّرها معبد **لاكشمانه**، يليه معبد **پارْساڤاناتَه**، ثم معبد **ڤيسڤاناتَه** ومعبد **چاجادامْبي**، ومعبد **تشتْرا جوپْتَه** التي يمثّل كل منها مرحلة من مراحل تطور العمارة والنحت في خاجوراو قبل بلوغ الذروة التي تسنّمها معبد **كاندرايَه ماهاديڤ** الذي كان بمثابة اللحن الختامي المُذهل. أما بقية المعابد التي أعقبته مثل معبد **ڤامانَه** ومعبد **آدِيناتَه** ومعبد **جاڤاري** فلا شك أنها قد حافظت على المستوى الرفيع الذي توخّاه مصمّموها، لكنها تظل مشروعات أقل طموحاً.

وهكذا مرّ طراز خاجوراو بمراحل الطفولة والمراهقة والنضج والاضمحلال الذي يتجلّى فيما تبقّى من أطلال. ويمكننا تتبّع مراحل هذا التطور من خلال التغيّرات التي طرأت على موضوعات النحت المختارة، فضلا عن المقدرة على التجسيم وأعني به الإيحاء بكثافة الأجسام وشَغْلها لجزء من الفراغ ثلاثي الأبعاد فوق مسطّح ذي بُعديْن. وهكذا تمثّل مجموعة المعابد المبكّرة التي يتصدّرها معبدا **لالجْوان ماهاديڤ وبراهْمَه** مرحلة الطفولة في طراز خاجوراو، على حين يمثّل معبد **لاكشمانه** مرحلة المراهقة. وبينما يمثّل معبد **كاندرايَه ماهاديڤ** مرحلة النضج والاكتمال، يمثّل معبدا **شاتُورْ بُوجَه ودُولادْيو** مرحلة الاضمحلال.

***



لوحة ١٣٦ - معبد پارساڤاناته (پارشوانات). الواجهة الجنوبية.



لوحة ١٣٧ – معبد ڤيسڤاناته. خاچوراو.

منحوتات معابد خاچوراو

لعل من أهم الأسباب التي اكتسبت معها معابد خاچُوراو شهرتها العالمية هو احتشادها بالتماثيل ولوحات النقش البارز المعبّرة عن الجانب الدنيوي الحسّي من عقيدة بهاكتي التي سبق الحديث عنها، والتي تبرِّئ اللقاء الجنسي من الخطيئة وتُضفي عليه الشرعية. وعلى ضوء هذه الفلسفة الهندوكية كان إشباع الرغبة الجنسية – لا النكوص عنها – هو السبيل إلى انعتاق الروح.

ويتوقع المرء من منحوتات المعابد الدينية عادةً أن تكون معبّرة عن الآلهة والأساطير الدينية ورموز العبادة، ولكن الزائر لمعابد خاچوراو ما يلبث أن يرى عدداً هائلاً من المنحوتات الجنسية التي تزخر بها تلك المعابد. ومن الطبيعي أن يسائل المرء نفسه عن الفلسفة التي تكمن وراء هذا الحشد من منحوتات الحسناوات العرايا وثنائيات العشق وتمثيل الجماع ! ولعل البعض يستنكر الصراحة البالغة والمشاهد الجريئة التي تحفل بها جدران وأعمدة معابد العصور الوسطى الهندية بصفة عامة ومعابد خاچوراو بصفة خاصة. والواقع أن هذه المنحوتات الجنسية قد استهدفت للعديد من التفسيرات والاستنتاجات، فبينما يعتبرها البعض إباحية تكشف عن انحلال المجتمع واستهتاره، يعتبرها البعض الآخر مجرد مشاهد فنية إيضاحية تعبيريّة لمتون الأسفار القديمة مثل كتاب «**الكاماسوتره**» على سبيل المثال. ثم هناك أيضاً مَنْ يعدّونها وسيلة للتطهير، تكشفُ عن التناقض الكامن بين السكينة الجوّانيّة والفورة الحسّيّة البرّانية. وقيل أيضا إنها تعبير عن ممارسة الجنس على أيدي بعض النِّحل الهندوكية خلال العصور الوسطى التي خلعت على الجنس رمزية شعائرية، فاعتبرت «اليوجا» تمريناً روحيا و «البهوجا» لذّة «ماديّة» بوصْفهما مسْلكيْن متناوبيْن يقودان إلى هدف واحد هو النجاة، أعني بلوغ الهدف النهائي للإنسان، فبموجب تعاليم بعض الفرق **التانترية** يُعتبر إمتاع الحواس الموجَّه أكثر الوسائل ضمانا لبلوغ الخلاص. وثمة رأي آخر يعدّ الجماع الجنسي بين الرجل والمرأة – كما أسلفت – تعبيراً رمزيّا عن قران الإله شيفه بالرّبة ساكْتي الذي هو مصدر الحياة والخلْق ؛ إذ تقتضي عقيدة «المُوكْشَه» الهندوكية (أو خلاص الروح وتحرّرها من أية تقمّصات مستقبليّة) اندماج روح الفرد في الروح الكونيّة الشاملة.

وبصرف النظر عن هذه التفسيرات المتعدّدة للمشاهد الجنسية بمعابد خاچوراو، تظل هذه المنحوتات مثار حوار وجدل. ولا ريب أن هذه المنحوتات تعكس أحوال عصر لم يكن ليحظر أو يحرّم تصوير المشاهد الجنسية، بل كان عنصر الجنس مسيطراً على فنونه وآدابه. كذلك كان تراث الشعب الهندي متحرّراً في تصوير مفاتن الأنوثة دون محاذير تحرّم تصوير العري، فجرَت العادة بتصوير منحوتات ربّات العصور المبكّرة (كالياكشي والأم الإلهة وحوريات السُورا – سُونْداري وغيرهن من ربّات الخصوبة والوفرة جميعا) في ريعان الصِّبا مكوَّرات النهود، مكتنزات الأرداف، تكشف ثيابهن الشفّافة عن عُرْيهن. كما ألهمت ثنائيات العشّاق «**ميثُهُنْ**» فوق المنجزات الفخارية والمنحوتات الحجرية المدارس الفنية الناشئة – مثل مدرستيْ **أمارَڤتي وماتْهُورَه** – حيويّتها منذ عهد أسرة سُونْجَه خلال القرن الثاني الميلادي. وفي الوقت نفسه يزخر الأدب الهندي بقصص العشّاق ونوادر المغامرات الغرامية، كما يتألق بالحكايات الجنسية الصريحة دون مواربة.

وأقدم تصوير للجماع الجنسي نراه فوق وعاء منقوش بإقليم ماهَراشتره يعود إلى عام ١٥٠٠ ق. م، وهو مثل معظم الصيغ الزخرفية وقتذاك خطّي تجريدي. وإذا كانت هذه التصويرة هي الوحيدة التي حفظها الزمن من ذلك العهد المبكّر، فمن العسير الحُكم بما إذا كان هذا النقش الزخرفي يحمل معنًى رمزيّا أو سحريا. كذلك ظهرت في بداية العصر التاريخي خلال القرنين الثاني والأول قبل الميلاد بعض النقوش الواقعية للجماع الجنسي «**مَاتْهُنْ**» [٥٨] في إقليمي أوتار پراديش (إقليم الشمال) وفي البنغال. أما أقدم منحوتة للجماع الجنسي بين الذكور والإناث فوق الحجر فنجدها فوق اللوحات التي تسرد حيوات بوذا السابقة «چاتاكه» على أعمدة الأسْوِجة في ماتهوره خلال القرن الثاني الميلادي.

ومما يسترعي النظر والدّهشة والتعجّب أن تمثيل الجماع الجنسي فوق الأبواب قد نشأ أيضا **بكهف بوذي** (كهف رقم ٣ بناسيك ١٣٠ م) حيث تصوِّر النقوش المنحوتة ثنائيات العشّاق «ميثُهُنْ» جنبا إلى جنب مع ثنائيات الجماع «مَاثُهُنْ»، كما تمثّل رجلا يحمل امرأة عارية. وما من شك في أن تصوير مثل هذه المشاهد يتعارض مع مبدأ «الإعراض عن المتعة والمباهج من أي نوع كانت» المنقوش بوضوح فوق مدخل هذا الكهف المخصّص للرهبان البوذيين المعتزلين !

وباستعراض صيغ «المِيْثُهُنْ» منذ بداية ظهورها فوق الآثار الحجرية خلال القرن الثاني ق. م إلى القرن الثالث الميلادي يستلفت انتباهنا التزايد التدريجي للحسيّة في تصوير هذا النمط الفني، حيث تبدو «ثنائيات العشق» فوق أسوجة **بهارُت** وسانشي رقم ٢ وهي تحمل القرابين المقدَّمة إلى الآلهة.

وقد أسفر ازدهار التجارة وما تمخّض عنه من رخاء في المدن عن ظهور مجتمع الرفاهية الموسر المنعَّم بدءًا من القرن الأول الميلادي. وكان مجتمعا متحضّرا رهيف الذوق عاش حياة مترفة، وأنفق ثرواته على تنمية الفنون الرفيعة من رقص ودراما وشعر وموسيقى ولهوٍ ومرح. كذلك ظفر أدب المجون المكشوف باهتمام هذا المجتمع نتيجة الزيادة المضطردة لبائعات الهوى. ولم تقتصر الرفاهية والثراء على طبقة التجار وحدهم، بل انضم إليهم أصحاب مهن غيرها وقطاعات أخرى من المجتمع. وثمة دلائل عديدة تُثبت أن معظم طبقات المجتمع كانت تتبارى فيما بينها لتزيين المنشآت الدينية بالمنحوتات المثيرة جنسيّا التي كان يُنظر إليها منذ البداية على أنها بشيرُ الفأل الحسن ودرأ السوء، فإذا هي تشيع في الفن الديني متأثّرة بالمناخ الاجتماعي السائد المشوب بالمرح المُترف والحماسة الجنسية الفيّاضة.

غير أن البناء الاجتماعي والاقتصادي ما لبث أن تغيّر مع بزوغ القرن الخامس، فانحسر الرخاء وتردّت أحوال التجار وطبقة المياسير وبدأ الإقطاع ينشب مخالبه، فظهرت طبقة جديدة من القادة العسكريين وكبار المزارعين الأثرياء استولت على مقاليد الأمور بعد أن استتبّ لها الأمر. وعلى الرغم من ازدهار البوذية في غربي الهند – بل وأجزاء من شرقيها – إلا أن البراهمانية ما لبثت أن اكتسبت العديد من الدُّعاة وسدَنَة المعابد والمؤيِّدين المتحمّسين، كما تدفّقت على المعابد الهبات التي أنفقت على تشييد المزيد من المباني الدينية وزخرفتها. كذلك شاءت الظروف أن تظهر **العقيدة التانترية** في تلك الآونة فغلَب تأثير بدَع السِّحر على فنون ذلك العهد.

ولم يتوقف سيل صيغ الفتيات الحسناوات وثنائيات العشّاق المأثورة عن الماضي القريب، بل اكتسبت حصانة دينية، فإذا المتون الدينية تقضي بتزيين أبواب المعابد بنماذج ثنائي العشق إلى جوار الزهريّات والتوريقات النباتية. ولم يقتصر تصوير ثنائيات العشق على الأبواب وحدَها، بل انتقل إلى الأعمدة والجدران والأسقف والأكتاف الجدارية وغيرها من عناصر المبنى ليغزو كافة المدارس الفنّية بالهند. ولم يعُدْ نمط «الميثُهُنْ» يُنظر إليه باعتباره رمز حُسْن الطالع فحسب، بل تزايدت إثارته الحسّية وظفر بأنماط فنية أكثر شاعرية وأشدّ جاذبية.

كذلك زُوِّدت بعض المعابد في الفترة ما بين القرن السادس إلى التاسع بوفرة من المنحوتات المثيرة المستلْهمَة من كتاب **الكاماسوتره**، مثل معابد **بادامي** (القرن ٦) **وآيْهول** (القرن ٩) **وإلّلوره** بالدّكن **وبوبانشواره** بأوريسه، وتنتمي معظم هذه المعابد إلى نحلة عقيدة شيفه، كما تزخر بالمشاهد الجنسية الصريحة والوضعات الشاذة.

***

وتدلُّ الآثار المتخلِّفة عن عبادات القَضيب [٥٩] التي يَرْمز إليها **المنْهير** [٦٠] **والعمود الهرْمسيّ** [٦١] على أن التّاريخَ القَديم قد شَهدَ بدوْره بَعْضَ العبادات الماجنة المُكرّسة للإخصاب وبَعْث الموْتى إلى الحَياة، وأن مُعْظَم آلهة ديانات البحر المتوسط ذات الأسْرارِ المقدَّسة – مثْل عَقائد ديونيسوس وهرميس وإيزيس وعشْتار – بَعْض السِّمات الجنسيَّة الصَّريحة. وبالمثل

تأثّرت فُنونُ الشَّرْق الأقصى وآدابه بالمَذْهب التانتري الَّذي يُشَكِّل بين ما يشكِّل لَوْنا من التَّصوُّف الماجن ذاعَ في أرجاء الهِنْد خلالَ القَرْنين السَّابع والثَّامن، فأدَّى هو والأَدَب المكشوف إلى انتشار المَنْحوتات المثيرة جنسيًا بالمعابد الهندوكيَّة، لا سيما في خاجوراو خلالَ القرنين العاشر والحادي عَشَر. ولا يَفْتأ زائرو الهِنْد – كما ذكرت – أن يقفوا حائرينَ مَشْدوهينَ حينَ تَقع أبْصارهُم على زَخارف المعَابد الهندوكيَّة الفاحِشَة بما تَضمُّ من عَرايا ومَشاهدَ جِنْسيَّة تفصيليَّة صارِخةٍ، منْقوشة كانت أوْ مُصَوَّرة، غير مُصَدِّقينَ ما يزعمه سَدَنَةُ الهندوكية بأنها فَنٌّ دينيٌّ و روحانيٌّ. وهو نَفْس المَفْهوم الذي يتلفّع به الأدب الهنديُّ المَكْشوف، مثْل كتاب مأثورات الحُبِّ الجِنْسيِّ المَعْروف باسم **كاماسوتْره** الذي ألّفه **ڤاتسيايانا** حَوالى عام ٣٠٠م، ونقله الرحَّالة المستشرق **ريتشاد بيرتون** إلى اللُّغة الإنجليزية في عام ١٨٨٣.

وقد أعَدَّ المؤلِّف هذا المَبْحثَ الشَّهيرَ عن الحبِّ واللذَّة ليكون دَليلاً فنّيًا إلى تَذَوُّق المتَع الجنسيَّة واستياف البهجة الحسِّية التي تُزْجيها العُطور والموسيقى والشِّعْر الغنائيُّ باعْتبارها فُنونًا مُساعدةً. ولا يَفوته أن يَسْتعرضَ العَلاقات الغراميَّة بَيْنَ الرِّجال والنِّساء على مَدى تاريخِ الهِنْد القديم. على أنَّ الكتاب وإنْ لَمْ يَذْهب إلى أن المتْعة الحسِّيَّة هي الخَيْرُ الأَسْمى، إلا أنه في الوقت نَفْسه لا يحطُّ من قَدْرها أو يستخفُّ بها، بل هي عِنْدَهُ مَوْضع التَّقْدير لأنها عُنْصرٌ لا غنى عَنْه لِسَعادة الإنسانِ في سنٍّ مُعينة، ولتدعيم أواصر الزَّواج بالمثل. وينظر المؤلِّفُ إلى الجِنْس باعتباره وسيلة للحب والمتعة ولاستمرارية ناموس الحياة الثابت وجوداً وفناءً على أيدي الآلهة، وهكذا أصبح في الإمكان الارتقاء بالجنس إلى مرتبة الفن الرفيع على يد الفنان الحاذق القدير. وخلال القرن السادس عشر ازدهرت في الهند حركة رواج للفن والشعر تدور حول الإله كريشنه بوصفه رمزاً **للعشق الإلهي** بمظهريْه الروحي والدنيوي.

وتضم دار الكتب المصرية نسخة من مخطوطة «شريعة اللذّة» أو «لذّة النساء»، وهي ترجمة فارسية لكتاب سنْسكريتي آخر من كتب الكاماسوتره لمؤلفه الوزير كوكا [هكذا] المعروف بمغامراته العاطفية مع النساء، أعدّه لأحد ملوك الهند. وتشتمل هذه المخطوطة التى تنتمي منمنماتها إلى الطراز الهندي المغولي وترجع إلى القرن الثامن عشر على ٤٣ منمنمة، موزّعة على ستة أبواب في وصف النساء والفروج وطبائع الرجال والغريزة الجنسية عند المرأة، كما يحتوي الباب الأخير على العقاقير الموصوفة لمعالجة الضعف الجنسي.

ويعرض معبد **كايلاشه** بإلّوره الذي يعود إلى نهاية القرن التاسع إلى جوار مشاهد الجماع متنوّعة الأوضاع مشاهد أخرى لمجموعات متهتّكة. ويسترعي انتباهنا أنه على حين أن مشاهد «**الميتهُن**» المعروضة بغزارة تحتل أماكن بارزة واضحة للعيان، فإن مشاهد «**الماتْهُن**» (الجماع) لا تصل إلى هذه الوفرة، فضلا عن أنها تحتل أفاريز دقيقة للغاية فوق مواقع لا تلفت الأنظار.

وتدلف بنا الحقبة من عام ٩٠٠ إلى ١٤٠٠ توّا إلى قلب العصور الوسطى الهندية المتميّزة بنمطها الاجتماعي الاقتصادي الإقطاعي، وبطغيان النزعة الإقليمية الحادّة في مجالات الثقافة والفنون، وبتشييد أكبر عدد من المعابد التي كدّست بدورها ثروات وأملاكًا بلا حدود، كما تضخّمت أحجامها وازدادت زخارفها ثراء. ولم يلبث التحفّظ الخاص بالتمثيلات الجنسية فوق **الوجهيات** الدينية في العهود السابقة أن انحسر، فأباح التمثيلات الجنسية دون قيد. وأتاحت زيادة حجم المعابد فرصاً ذهبية لتزويدها بالزخارف الجنسية المثيرة، كما لم تقتصر هذه الزخارف على داخل المعابد فحسب، بل زحفت لتكسو أسطحها الخارجية بالمثل، وإن اختلفت المواقع التي تحتلّها باختلاف المدارس الفنية في الأقاليم.

ويتفوّق **معبد سوريه** إله الشمس في كونارك على جميع معابد العصور الوسطى الهندية بغزارة تصويره للمشاهد الجنسية التي تبدو بشتّى الأحجام في كافة أرجاء المعبد، زاخرةً بالمواكب الجماعية الماجنة، ومناظر الولع بالبهائم إلى جوار وضْعات العشْق الثنائي. وبرغم ثراء المشاهد الجنسية في معابد إقليم جوجرات إلا أنها تحتل أفاريز دقيقة قد لا تسترعي النظر، كما تبدو فجّة خشنة المظهر.

و وَفقاً لوجهة النظر الهندوكية لا يتحقّق الهدف النهائي للحياة، وهو – كما مرّ بنا – بلوغ «الخلاص» إلا باندماج روح الفرد في الروح الكونية، حيث يُسفرُ الاتحاد الجسماني بين الرجل والمرأة عن فقدان الإحساس بالثنائية، ومن ثم العبور إلى «الخلاص». ومن هذا المنطلق أصبح تصوير الجنس بمختلف أنواعه – باعتباره عنصراً أساسيا في مسيرة الحياة – فوق جدران المعابد لا يتعارض على الإطلاق مع الهدف الإنساني الأسمى وهو نشدان «الخلاص».

وقد تبين لنا من استعراض الخلفية التاريخية لمنحوتات **ثنائيات العشق** «ميثُهُن» والجماع «ماثُهُن» أنها قد انبثقت من عقائد الإخصاب البدائية، وأنها قد تطوّرت عن التصاوير المثيرة جنسيّا لثنائيات العشق التي شاعت في الفنون الهندية المبكرة. ومن المعروف أن تصوير المُواقعة بين ثنائيات الطير والحيوان والبشر كان يُعتبر منذ أقدم العصور الهندية بشيراً بالخير والفأل الحسن. والراجح أن هذا الخاطر كان وراء الاعتقاد الهندي التقليدي بأن مثل هذه التكوينات الفنية تُضفي لوناً من الحماية ضد أخطار البرق والرعد وسوء الحظ وشرور العين الحسود. ولا يغيب عنا أن منحوتات «ثنائيات العشق» «ميثُهُن» واسعة الانتشار كانت بدورها تحظى بقدرات سحرية، ومن ثم لم يخل منها أي معبد. ومع الازدهار المتنامي الذي لحق بالفنون والآداب في عهد أسرة جويته وما بعده تسنّمت «ثنائيات العشق» قمة الإتقان، واندفعت شيئا فشيئا نحو إضفاء المزيد من الحسّية على منحوتاتها، وقد ساعد على ذلك الوضع الاقتصادي والاجتماعي والديني السائد منذ بواكير العصور الوسطى، فإذا هو يُشكّل بيئة تعجّ بالترف والتباهي والابتذال، وتجترّ أساطيرَ «الخَلْق» المتوارَثة منذ العصر الفيدي التي ترتكز على مبدإ الاستقطاب بين الذكر والأنثى بوصفه مصدر الخلق وسرّه، وباعتبار أن التلاحم الجنسي بينهما هو النظير المقابل لوظيفة الخلْق. فرَبُّ الكون – في اعتقادهم – يُخصبُ الطبيعة من خلال شوقه إلى النظير الآخر المرموز له في العقيدة الهندوكية بالتكامل بين الإله شيفه وقرينته الإلهة ساكتي، حيث يصبح ناتج السالب والموجب بين الطرفين مصدراً لبذرة الخلق والحياة. وهكذا تغدو «بهجة الاتحاد» الناجم عن الجماع هي المرادف الرمزي للمتعة اللامتناهية التي يستشعرها ربّهم الأعلى في عملية الخلق.

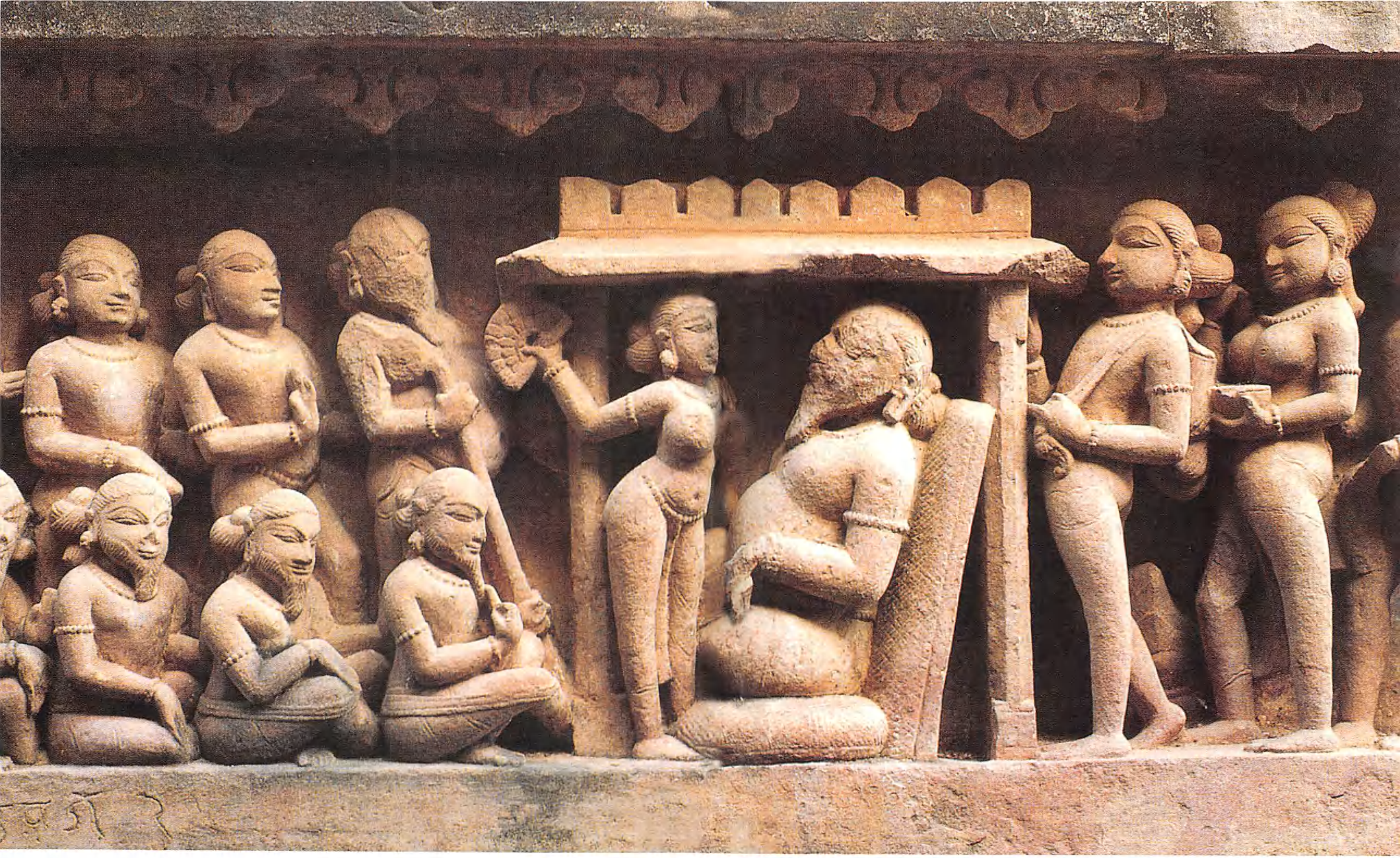
ومن المعروف أن الصور الخليعة غير محظورة في الفن الديني الهندي، كما أن كافة محاولات العلماء الغربيين لإضفاء القداسة على تلك المنحوتات قد مُنيت بالفشل بعد أن بذلوا عبثاً جهودا مُضْنية في استنباط ما تنطوي عليه من حكمة ترمز إلى معان خُلقية، في حين أن المعنى الذي ترمز إليه هذه المنحوتات يسيرٌ استشفافه من خلال الغوْص عميقا في فلسفات الورَع التي تمتد جذورها إلى العقائد الموغلة في القِدَم، الرامزة إلى عضو التناسل الذكوري ومعجزة الإخصاب.

وفي إقليم الدّكن تحتل المشاهد الجنسية صغيرة الحجم مواقعها فوق القوالب المنحوتة التي تكسو جدران الدور «التَحْتَاني» وشرفات السطح الخارجي وأعمدة المعابد. ومن اللافت للنظر أن العديد من هذه المشاهد الجنسية تضمّ إلى جوار المشاركين فيها لفيفاً من الرهبان، كما تُستثار حيرتنا عندما تقع أبصارنا على معلّمي المذهب التانتري وهم يلقّنون المريدين والمريدات طقوس الجنس في قاعات المعابد (**لوحة ١٣٨**).

وتعرض معابد أسرة **هُويْشالَه** في ميْسور مشاهد جنسية شديدة الرهافة والدقّة فوق جدران الدور «التحتاني» لا تكاد تلحظها العين إلاّ مع إمعان النظر ومداومة التحديق. أما معابد أسرة ڤيجَايَه نَجر بجنوب الهند فقلما تحتوي على مشاهد جنسية إلاّ فيما ندر.

وجدير بالذكر ما طرأ على موضوع علاقة الإله كريشنه براعيات الماشية وحالبات البقر من فتيات الجويي الذي ملأ صفحات المخطوطات بالمنمنمات بالغة الطرافة من تحوّل عن المغازلة المباحة إلى الخوض فى صميم الجنس بعد القرن الثالث عشر كاشفاً عن عري أولئك الصبايا، غير أن هذا الجيشان الجنسي ما لبث أن همد خلال عهد أسرة ڤيجَايَه نَجَرْ.

وفي وسط الهند استمر تمثيل ثنائي العشّاق «ميثْهُن» على مداخل الأبواب، والذي كان قد استتبّ أمرُه منذ عهد أسرة



لوحة ١٣٨ – معبد لاكشمانه. خاچوراو. إفريز من النحت البارز يصوّر معلّم المذهب التانتري المنطوى على ألوان من التصوّف الماجن يلقّن مريديه ومريداته درسًا في طقوس الجنس.

جويته، وحذَت حذوه أسرة **پراتيهاره** وغيرها خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وظهرت باكورة مشاهد ثنائي العشق برفقة مصاحبين أو مصاحبات منذ عهد أسرة جويته. وإذا هذه الصيغة تتطوّر ابتداء من القرن التاسع فنرى المشاهد الجنسية تشمل فتاتيْن إلى جوار فتى أو فتيان إلى جوار فتاة فوق مداخل بوابات المعابد.

ويعرض معبد **لاكشمانه** المشاهد التمهيدية للجماع، وأخرى تصوّره بالفعل. وتتفاوت أحجام هذه المشاهد وكذا الموضوعات التي تطرقها، من تلك التي يسودها المرح والسخرية إلى السلوك المشين للنسّاك الچيينيين العراة حليقي الرؤوس المنتمين إلى نحلة الديجَمْبَرَه الچيينْية (٦٢). ويعدّ هذا المعبد أحد أغنى المعابد بصور الحوريات الفاتنات وثنائي العشّاق وأوسع مجموعة من الصور الجنسية التي تضم مشاهد التطلّع الجنسي ولذّة مُشاهدة العُري، والولع الجنسي بالبهائم، والجنسية المِثْليّة، وجماع الشّرج، والسحاق، ولقاء الفم بالأعضاء التناسلية للجنس الآخر أو نفس الجنس، إلى غير ذلك مما يضيق المقام عن حصره (**اللوحات ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢**).

ولا يعرض معبد **پارساڤاناته** الچيينْيّ الذي أعقب معبد لاكشمانه إلا مشهداً جنسيّا واحداً متجنّباً المشاهد الماجنة، ولعل مردّ هذا المسلك إلى مبدأ كبح الجماح المأثور عن العقيدة الچيينْية، وإن كان قد حفل مع ذلك بصور حوريات الفردوس الراقصات «سُورَي سُونْداري» وثنائيات العشّاق سواء من البشر أو من الآلهة (**لوحتا ١٤٣، ١٤٤**). وإذ سرى هذا المبدأ في بقية معابد خاچوراو الچيينْيّة، مثل معبد **جانْتاي** ومعبد **آديناتَه**، فيمكن القول إن تصوير المشاهد الجنسية في المعابد الچيينية كان محظورا باستثناء الحوريات وثنائي العشاق.

ويعرض معبد **كانْدرايَه ماهاديف** من نقوش اللهو والعربدة والمجون والمواقعة بكافة تفاصيلها وتنوعّاتها ما يعجز القلم عن إثباته (**اللوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١**).

***



◀ لوحة ١٣٩ – معبد لاكشمانه. خاچوراو. ثنائي العشق « مِيثْهُنْ ».



لوحة ١٤٧ – ثنائي العشق « ميثْهُنْ ». انزلاق نطاق الخصر. خاچوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١. (حُذف الجزء الأدنى)



لوحة ١٤٦ – ثنائي العشق « ميثْهُنْ » ، وتتجلّى في وضعة الجسديْن قمة الاستغراق وذروة توحّد العاشقيْن حاصل فوران الرغبة ، خاچوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١.



◀ لوحة ١٤٠ – معبد لاكشمانه. خاچوراو. مُنْشدا الطريق يرقصان على إيقاع الصفّاقات الخشبية.





لقد استعرضنا في هذه الإطلالة مراحل الطفولة والمراهقة والنضج والاضمحلال في معابد خاجوراو، ولاحظنا مرحلة الازدهار الأولى لعبقرية الإنشاء في معبد لاكشمانه الذي يُعدّ أحد المعالم البارزة في مجال العمارة الهندية. ورأينا كيف تجمّل معبد لاكشمانه وما تلاه من معابد بمجموعات متنوعة لا حصر لها من المنحوتات التي تصوّر الأرباب والثنائيات الإلهية والحوريات الفاتنات ومشاهد العشق الثنائي وشتّى أوضاع الجنس. وبهذا تنقسم معابد خاجوراو من حيث التمثيلات الجنسية إلى مجموعتين: الأولى (من عام ٩٥٠ إلى عام ١٠٥٠) وتشمل المعابد الكبرى رفيعة المستوى: **لاكشمانه وپارساڤاناته وڤيسڤاناته وچاجادامبي وتشتراجوپته وكاندرايه ماهاديڤ**، ومعظمها تمّ تشييده في عهد ملوك أسرة تشاندلّه الأقوياء الذين تسنّموا ذروة المجد من خلال روعة مُشيَّداتهم المهيبة. ويسترعي انتباهنا أن المعابد الكبرى التي تضمّ كافة العناصر المعمارية، مثل ممشَى الطّواف حول خلوة الحرم المقدس الذي يُتيح مساحة واسعة للزخارف الجنسية، هي معابد **لاكشمانه وپارساڤاناته وڤيسڤاناته وكاندرايه**، وتنتمي جميعها إلى المجموعة الأولى.

وتمثّل المجموعة الثانية من معابد خاجوراو المشيّدة بين عامي ١٠٥٠ و ١١٥٠ فترة اضمحلال أسرة تشاندلّه، وتشمل معابد **ڤامانه وآديناته وچاڤاري وشاتوربُوچه ودولادْيُو**، وهي جميعا معابد متواضعة غير مزوّدة بمماشي الطواف باستثناء معبد **ڤامانه**. ويكشف إفريزا المنحوتات الأساسيّان بهذا المعبد عن الثراء المعتاد لمنحوتات خاجوراو، وإن بدت علامات الشيخوخة والاضمحلال وهي تدبّ في منحوتات هذه المعابد المشيّدة بآخرةٍ. ولما كان معبد **آديناته** معبدا چيينيّا فلم يحتو على أية نقوش جنسية، وإن شغلت أنحاءه نقوش الحوريات بوفرة وغزارة.

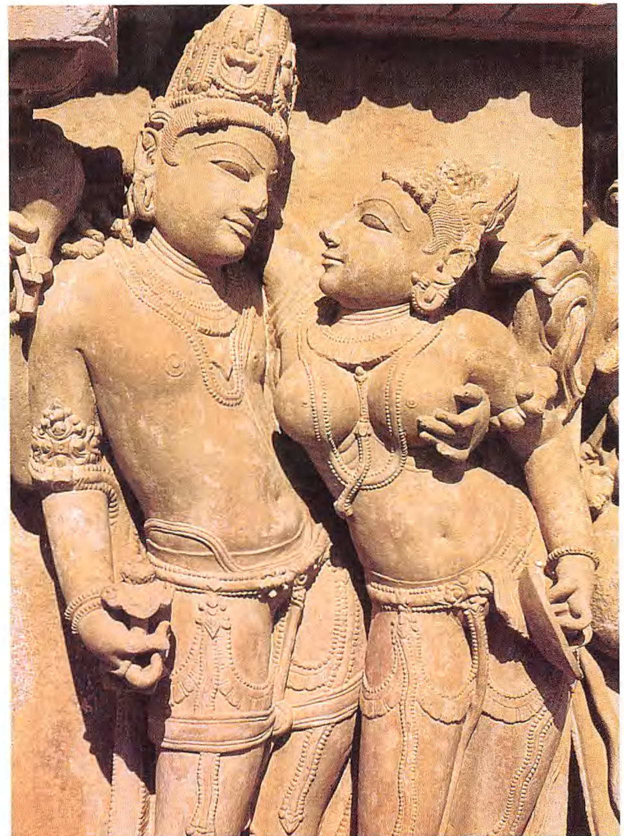
وعلى العكس من معابد المجموعة الأولى المكرّسة لعقيدة شيڤه مثل معبديْ **لاكشمانه وچاجادامبي**، لم تضمّ معابد عقيدة شيڤه المشيّدة مؤخّراً إلا أقل القليل من النقوش المثيرة والخليعة، باستثناء معبد دولاديو الشيڤوي الذي كان خاتمة منشآت أسرة تشانديلّه في خاجوراو، فعرض عدداً وفيراً من الصور الفاحشة من بينها بضع وضعات خارجة وأوضاع بهلوانية من شطحات الخيال.

***

▲ **لوحة ١٤٨ – ثنائي العشق « ميثُهنْ ». خاجوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١.**

لوحة ١٤٣ – معبد پارساڤاناته. حورية سماويّة «سُورَى سُونداري» تصبغ قدم رفيقتها بالخضاب. ▲

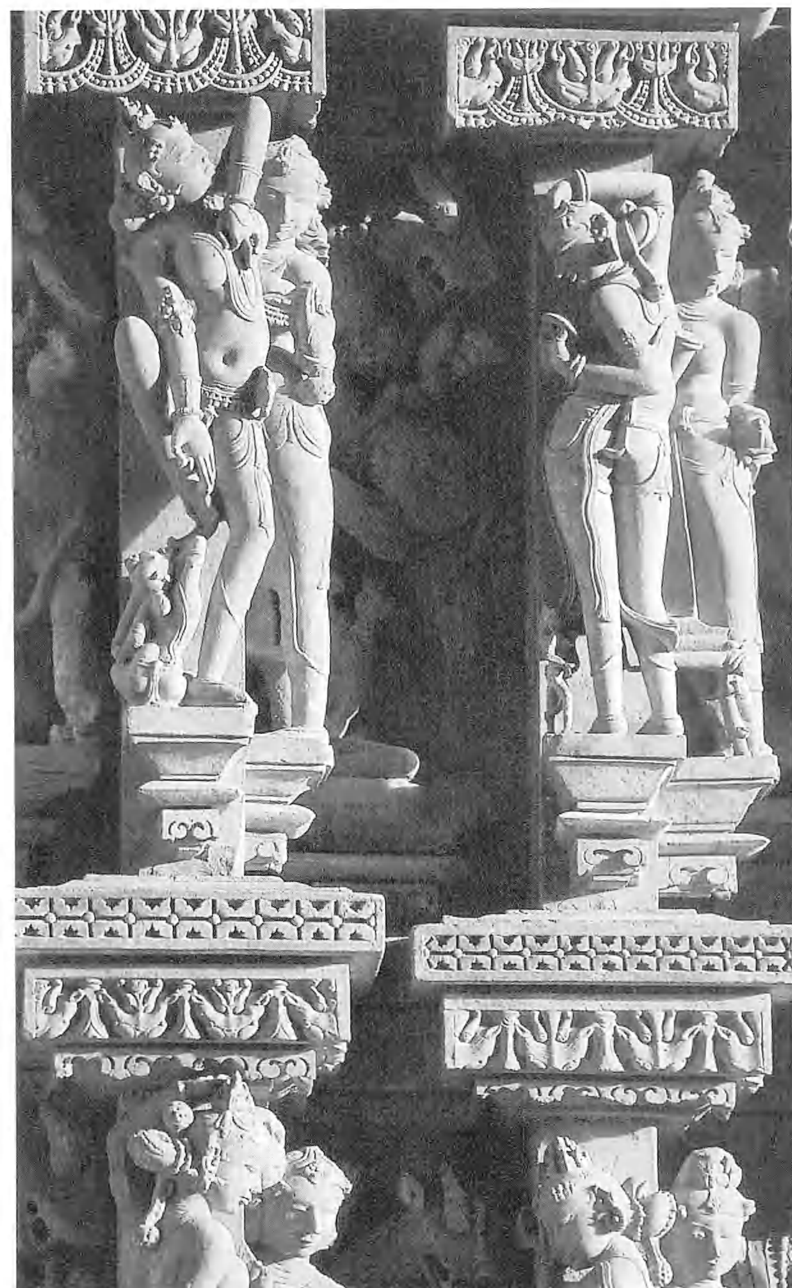
لوحة ١٤١ – معبد لاكشمانه. إفريز من النحت البارز يصوّر موسيقيّات وراقصات مستغرقات في نشوة الرقص التعبّدي.



◀ لوحة ١٤٤ – معبد پارساڤاناتّه. لاكشمي نارايانَه (أي لاكشمي مع زوجها الإله ڤشنو). ولاكشمي هي إلهة الثروة ، وُلدت من زَبَد المحيط.

لوحة ١٤٢ – معبد لاكشمانه. ◀
إفريز من المنحوتات يمثل مشهدا من حفل زفاف.







لوحة ١٤٩ – فتاة تتحسّس آثار ما خلّفته أظافر عشيقها السّادي.
خاچوراو. أسرة تشاندلّه. القرن ١١.

▲
لوحة ١٤٥ – الحوريات السماوية « آسْپارَه » وثنائيات العشّاق المتعانقة « ميثُهُنْ » اللاتي يجمعن بين الحسّية والوداعة والجمال المثير ، يكسين السطح الخارجي لمعبد آديناته بخاچوراو. ولا تُعتبر هذه المنحوتات مجرد حليات زخرفية فحسب، بل هي عنصر متكامل مع المعمار لا ينفصل عنه يُضفي جمالا على كل أنملة من مساحة الجدران والشرفات. خاچوراو.



◀ لوحة ١٥٠ – (تفصيل) الحوريات السماوية «آسْپارَه » وثنائيات العشّاق المتعانقة « مِيثُهُنْ »



لوحة ١٥١ – ثنائي العشق بأحد المعابد الهندوكية بخاچوراو في وضعة رشيقة متميّزة. متحف خاچوراو الأركيولوچي.

أسرة تشالوكيه الغربية (٩٧٣ - ١٢٠٠)

ومع نهاية القرن العاشر استعادت **أسرة تشالوكيه** (٥٤٣-٧٥٥) السلطة من جديد ليدوم حكمها قرابة مائتي عام. وبالرغم من أن عاهل أسرة **تشوله** كان يقف حجرَ عثرة أمام طموحات أسرة **تشالوكيه**، إلا أن الملك **ڤيكرا ماديتْيَه** لم يلبث أن بسط نفوذه بقوة السلاح ليس على **مالوَه** فحسب، بل وعلى ولايات تابعة لمملكة أسرة تشولَه وعلى بيهار والبنغال، وهي المآثر العسكرية الرائعة التي طالما تغنّى بها **بيلانه** شاعر كشمير الأشهر.

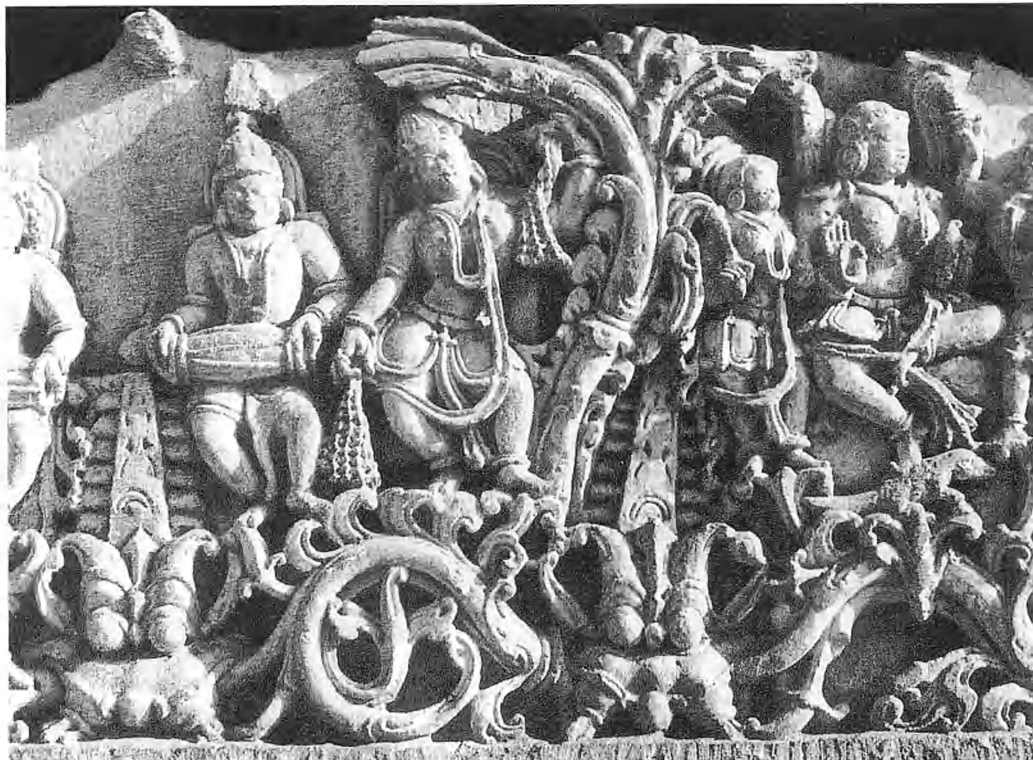
وقد لعب **ڤيكرا ماديتيَه** دوراً بالغ الأثر أيضا في مجالات الآداب والفنون، فأسّس مدرسة فنية اشتهرت بغزارة إنتاجها وتحرّرها الجريء في استخدام الصيغ الزخرفية، حتى باتت الشخوص والمباني وما إليها شبه خافية وسط وفرة هذه الصيغ. ولا يملُّ المرء من مداومة التطلّع إلى أناقة الثياب وروعة الحُليّ والرموز الدالة وأكاليل الزهور والسّحب والحيوانات والطيور ذوات الذيول قوس قزحية الألون، والأسود والفيلة والببغاوات والحيوانات الخرافية كالتنانين بخطومها المشابهة لخطوم الخنازير وسيقانها القصيرة التي تكاد تبدو كأرجل التماسيح.

***

أسرة هُويْشاله (١١٠٠-١٣٠٠)

وتطالعنا زخارف معابد **أسرة هُويْشالَه** بموضوع أثير دائم التكرار في الإيقونوغرافية الهندية هو موضوع «الأمير قاتل النمر» الذي يفسّر معنى اسم هذه الأسرة التي أسّست مملكة كبرى في إقليم **ميْسور**. والمعنى الحرفي لعبارة «هُويْ شالَه» هو [اصرعه يا شالَه] التي جرت على لسان حكيم المملكة مُناشداً «**شالَه**» مؤسس الدولة أن يصرع النمر. والثابت أن أعظم حكام هذه الأسرة هي الملكة **بيتِّيجَه** التي وُلدت چِينيْة العقيدة ثم ارتدّت عنها إلى الڤشنوية خلال القرن الثاني عشر، وعلى يديْها قامت أمجاد هذه الأسرة، فشيّدت المعابد في أرجاء المملكة كافة بحماسة ملحوظة، وأهمّها معبد بِلُّور الذي يتميّز عن غيره من معابد أسرة هويشاله بمنحوتاته شديدة البروز (**لوحتا ١٥٢، ١٥٣**)، وبالنّسق الزخرفي للوحات النقش المخرّمة على غرار الدانتيلّلا، وبالأعمدة المصقولة المجلوّة المتوّجة بتماثيل ربّات الأدب والصبايا الحسناوات، كما تتتابع أمامنا الأفاريز الزاخرة بالفيلة وسُوّاسها، والتماسيح الخرافية «ماكارَه»، وطيور البجع والتنانين، ومواكب الفرسان وسرايا الجنود المشاة، والموسيقيّين والراقصات بوفرة لا ينضبُ معينها، معروضة فوق أسطح الجدران تحت أقواس الزهور المتشابكة لتُشكّلَ نبعًا ثرّا لموضوعات تثير الدهشة وتغمر النفوس بالبهجة (**لوحة ١٥٤**).

***



◄ لوحة ١٥٤ – حفل موسيقي. نقش بارز من منحوتات معبد بللور. أسرة هويشاله.

► لوحة ١٥٢ - جارودَه مطيّة الإله ڤشنو ، نصف الإنسان ونصف الطائر ، تنطبق كفّاه في « إيماءة العبادة ». وهو مزوّد بجناحين قويّين ، ويعتمر بتاج ، ويزدان بالحليّ والعقود. أسرة هُويْشاله. بِللور. القرن ١٣.





◄ لوحة ١٥٣ - رقصة الإلهة پارڤتي. من البرونز. أسرة هويشاله عام ١١٠٠. ميْسور. جنوب الهند.

أسرة جانجه الشرقية (٧٥٠ - ١٢٥٠)

لم تبذل **أسرة جانجه الشرقية** جهداً خارقا لبسط نفوذها على جيرانها الأشدّاء من **أسرة تشالوكيه** الشرقية في الجنوب، فإذا هي تُخضعهم وتفرض عليهم جزية من الذهب وقطعان الفيلة. وعُرف عن أسرة جانجه ولعها بالفنون ورعايتها لها، فإذا هي تشيّد العديد من المباني المهيبة التي بلغ تأثيرها على غُزاتها السابقين أن حاكوا أساليبها الفنية في عُقر ديارهم. وفي مستهل القرن الحادي عشر نجح **ڤاجرا هاسْتَه** الأول أمير جانجَه والقائد العسكري المحنّك في توحيد مملكة كالِنْجَه التي كانت قد تعرّضت من قبل لتمزيق كيانها وتفتيته إلى مقاطعات خمس، كما شنّ الملك **راجَه راجَه** الحرب على الإمبراطور **تشولَه**، وانتهى الصراع بأن عقد جانْجه قرانه على ابنة تشُولَه، وأثمرت هذه الزيجة السياسية «**أنانتا ڤارماكودا جانجَه ديڤَه**» أعظم ملوك أسرة جانجه الشرقية الذي جمعَ اسمه بين لقبيْ أسرتيْ تشولَه وجانجَه. وقد دام حُكمه فترة طويلة استطاع خلالها تحقيق العديد من المنجزات الفنية وتشييد المباني الضخمة التي يأتي على رأسها معبد **چاجانّاثه** العظيم في پوري (**لوحتا ٢٦ أ، ب**)، وبدائع المنحوتات مثل ثنائي العشق «مِيثُهُنْ» فوق السطح الخارجي لمعبد **لنجاراچه** في بوڤا نْشوارَه (**لوحة ١٥٥**)، ثم الياكشيني المتأوّدة التي اتخذت وضعة «**تريبانجه**» ثلاثية الزوايا بالغة الرشاقة، وقد بدت مفتونة أيّما فتنة بجمال جسدها السماوي (**لوحة ١٥٦**).

وتدين الهند **لناراسيمه ديڤه** (١٢٣٨-١٢٦٤) أحد ملوك أسرة جانجه **المنحدرين من سلالة أنانته ڤارماكوده جانجه ديڤه** بأروع معابد أوريسه وأرفعها شأنا وهو معبد مدينة **كوناراك** بمملكة كالنجه القديمة، والذي أقيم تكريماً **لسوريَه** إله الشمس (**لوحة ١٥٧**) ليكون صِنْواً معماريا لمركبات الشمس المكرّسة للإله سوريَه. وهو ما لا يتجلّى فقط في أفاريز المنحوتات البديعة داخل المعبد (**لوحة ١٥٨**) بل وفي سلسلة «**عجلات الشريعة المقدسة**» المتتابعة التي تكسو جدران قاعة المدخل المكشوفة، وتغصُّ أُطُرها وبرامقها بجامات تحتشد بزخارف أنيقة تُضفي على مقصورة المدخل بهاءً فريدا (**لوحتا ١٥٩ أ، ب**). ولم يقتصر الأمر على هذا الرّواء الآسر فحسب، بل امتد أيضاً إلى تزيين أماميّة درجات مداخل المعبد الثلاثة بمنحوتات ضخمة من الفرسان والأسود والفيلة والخيل المشرئبّة (**لوحة ١٦٠**).



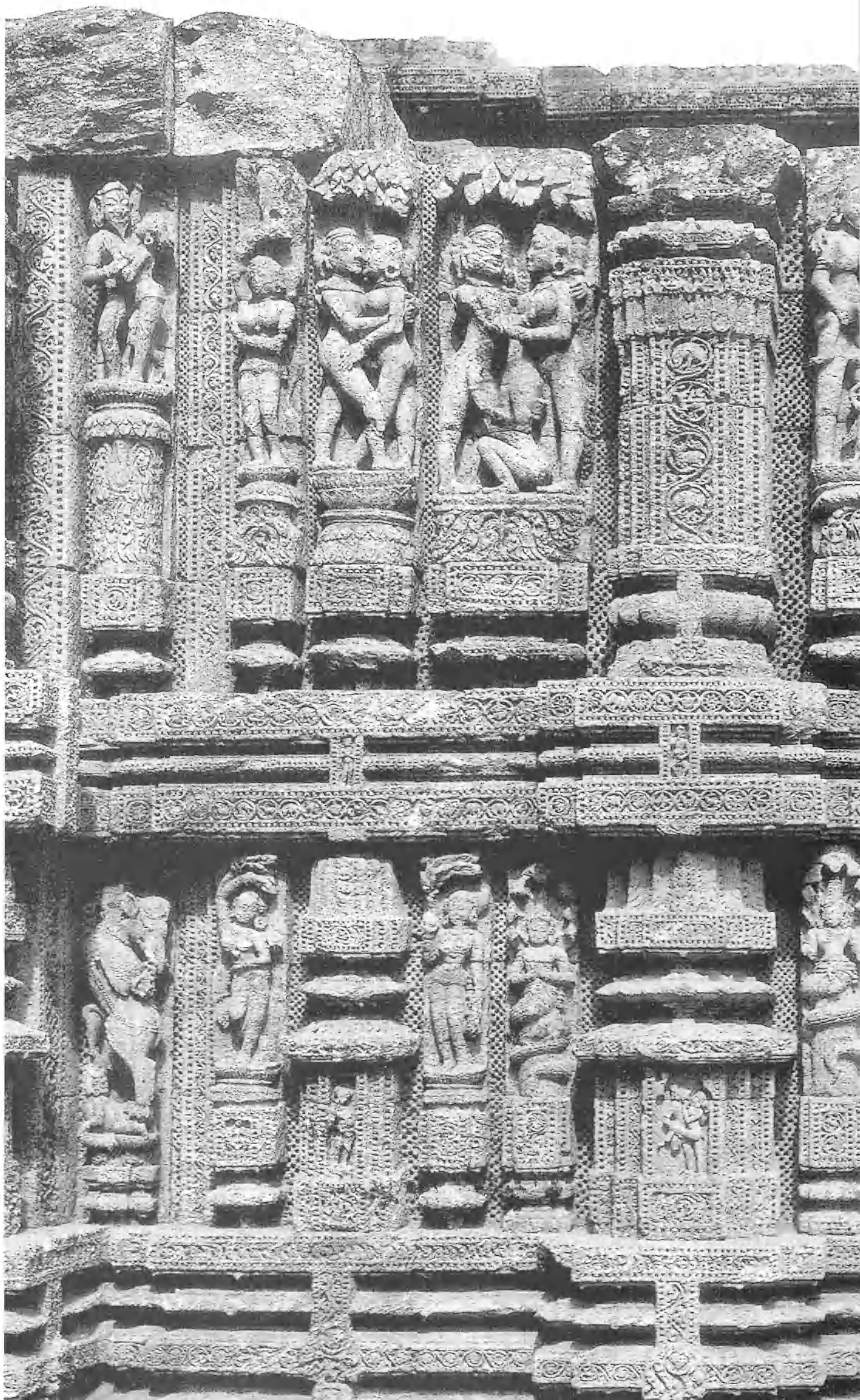
لوحة ١٥٥ – ثنائي العشق « ميتهُن » فوق السطح الخارجي لمعبد لنُجاراچَه في بوڤانْشوارَه. مملكة كالِنْجَه. أسرة جانجه الشرقية. عام ١٠٠٠.



لوحة ١٥٦ – ياكشيني تتخذ وضعة « تريبانْجَه » ثلاثية الزوايا بالغة الرشاقة، وقد بدت مفتونة بجسدها السماوي. مملكة كالنجه. أسرة جانجه الشرقية.



لوحة ١٥٧ – معبد سوريه إله الشمس بكوناراك. أسرة جانجه الشرقية.



لوحة ١٥٨ - أفاريز
منحوتات معبد سو
إله الشمس بكونارا
أسرة جانجه الشرق
القرن ١٣.

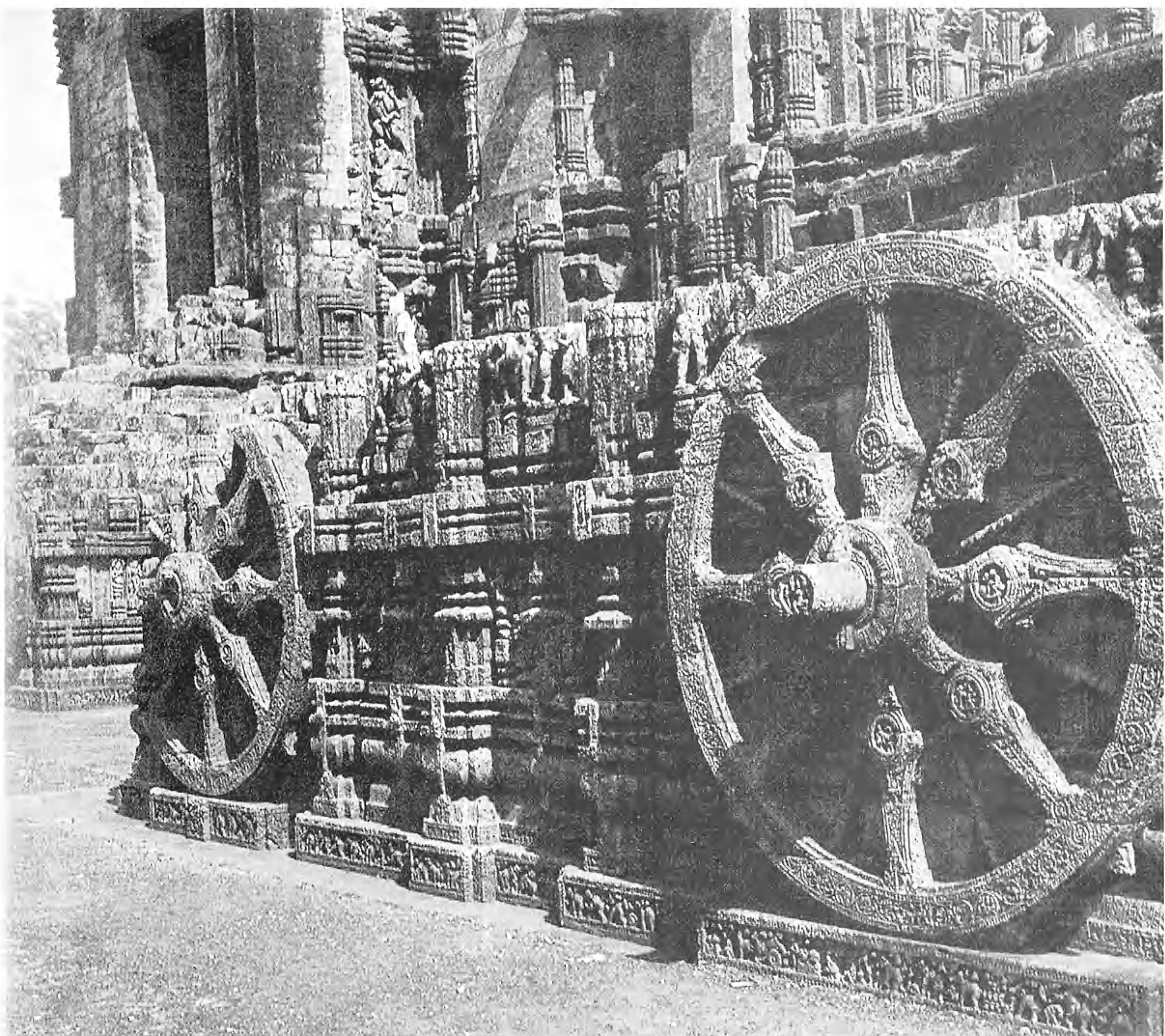


لوحة ١٦٠ – أحد الخيل الضخمة المنحوتة المنتصبة على امتداد الواجهة الجنوبية من معبد الشمس بكوناراك أمام الدَّرج المؤدي إلى المعبد ، برفقة فارس. أسرة جانجه الشرقية. القرن ١٣.

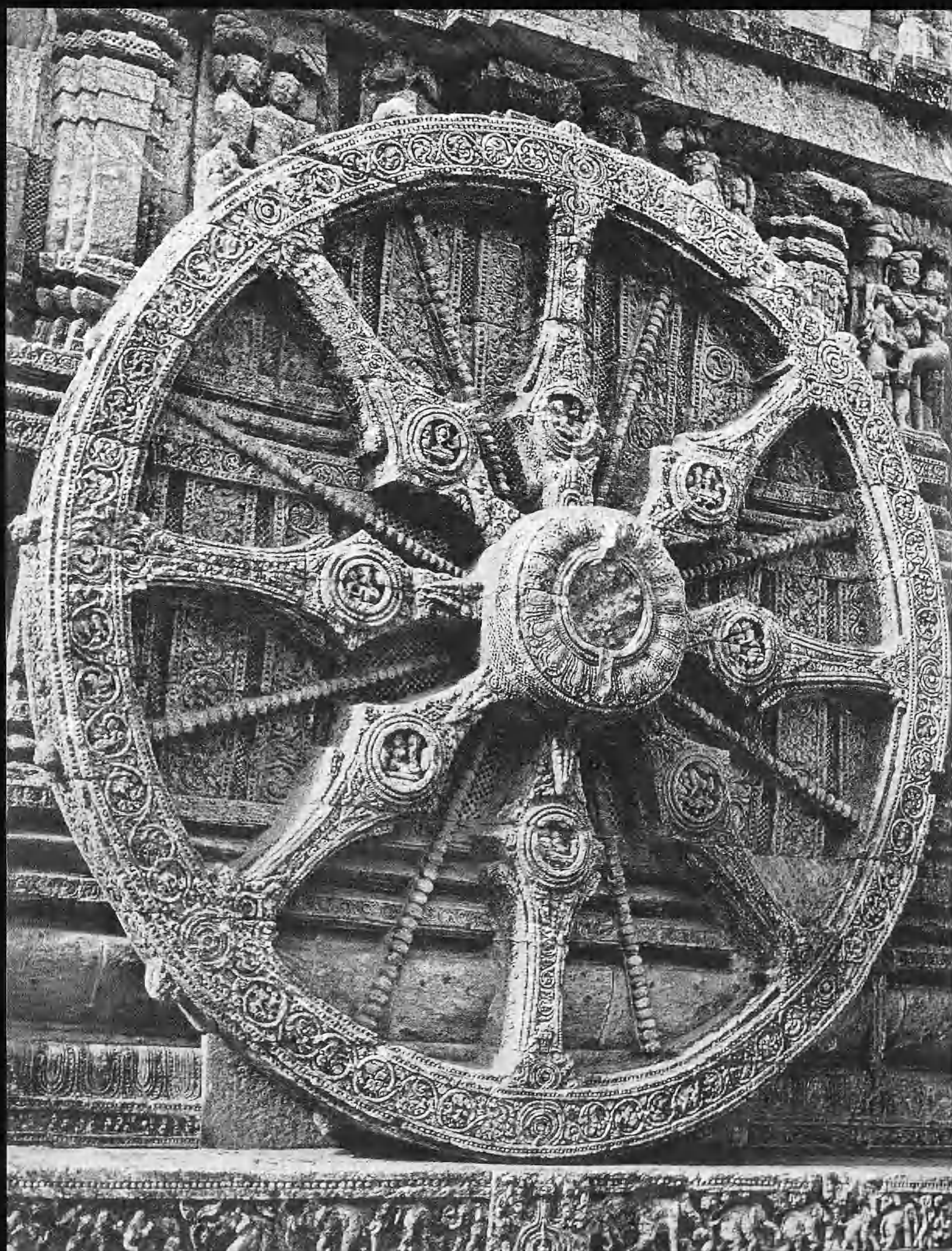
ولم يظهر هذا التجديد على المعابد الجنوبية إلا بآخرةٍ خلال القرن الثاني عشر، فإذا الجميع يقتفون أثره ويتسابقون إلى تحويل جدران المعابد إلى صفوف من مركبات الاستعراض الاحتفالية. تُرى هل كان لسريان دماء أسرتي تشولَه وتشالوكَيه في عروق هذا الملك أثر في انبثاق تلك الابتكارات ؟

والحق أن المثّال الموهوب الذي أبدع هذه الإنجازات المبهرة قد رفع من شأن هاتين الأسرتيْن، فالصيغ الزخرفية الرهيفة التي تزيّن برامق عجلات مركبة الشمس وإطاراتها، وسروج الخيل المطهّمة وجلولها المزركشة، وأفاريز قطعان الفيلة التي تخُبُّ مهرولةً حاملة العجلات فوق ظهورها، كل هذا الجلال الموكبي قد أسهم إسهامًا مكثّفًا في روعة المشهد وفخامته. ولم يكتف الفنان بما أبدعت يداه، فإذا هو يؤدي التحية «للشمس» أيضا عند شروقها بمواكب الراقصات تصاحبهن الموسيقيات هنا وهناك، وإذا كل جزئية من المساحة المتاحة للحفر في الحجر الرملي الخشن غير المصقول ذي اللون الوردي الباهت تنال نصيبها من الزخارف. وتمثّل الشخوص التي تحتل هذه المنحوتة الفريدة **سورْيه** إله الشمس في مختلف مظاهره وتشكّلاته، والإله **جانيشه (لوحة ١٦١)** ، والملك «**ناراسيمه**»سواء وهو يلهو مبتهجاً بالقرب من الأرجوحة، أو وهو يجاذب شعراء البَلاط أطراف الحديث، أو وهو يصوّب سهامه نحو أهدافه، أو بما يشير إلى ورَعه وتقواه وحرصه على تأدية الشعائر الدينية في المعابد التي شيّدها أسلافه تكريما للإله شيڤه، أو وهو بين مَحْظياته وراقصاته **(لوحة ١٦٢)** .

***



لوحة ١٥٩أ،ب - عجلات المركبة الحربية الكبرى منحوتة فوق جدار معبد إله الشمس، وتبدو العجلات مزخرفة بجامات منقوشة فوق الأطُر والبرامق. أسرة جانجه الشرقية. القرن ١٣.





لوحة ١٦١ - الإله جانيشه. أسرة جانجه الشرقية. القرن ١١.



لوحة ١٦٢ - الملك ناراسيمه والملكة سانتالَه وسط حفل تحفّ بهما الراقصات والموسيقيات. أسرة هويْشالَه. القرن ١٢. بِللور.

أسرة كاكاتْيَه (١١١٠ - ١٣٢٦)

وبعد أن تولّت أسرة **كاكاتْيَه** الحكم في **إقليم هاناماكنْدَه**، بسطت نفوذها على وارانجال. وإذ كانت هذه الأسرة من شيعة الإله شيڤه فقد أسرف ملوكها في تجميل أنحاء مملكتهم كافة بالمعابد الدينية والمباني الدنيوية على حد سواء، وكان أغلبها متأثراً بطراز عمائر أسرة **تشالوكيه** بنقوشها البارزة ومداخلها المهيبة ذات النقوش الغزيرة المحفورة، ولوحات النقش البارز والعقود ذات أشكال التنانين وسائر العناصر المأثورة عن مدارس أسرات **تشالوكيه وهُويْشاله** وغيرهما. ويحتفظ متحف حيدر أباد بمنحوتة مُسْتلّة من أحد السقوف تمثّل «**سارْسَڤَتي**» ربّة المعرفة وراعية الفنون والآداب وهي ترقص فوق ظهر طائر البجع، والربّة **ديكْپالَه** حارسة الجهات الأصلية الأربع وهي ترقص بدورها فوق مطيّتها.

***

أسرة ڤيجَايَه نَجَرْ (١٣٣٥-١٦٠٠)

اضْطلعت إمبراطورية **ڤيجَايَه نَجَرْ** أهم إمبراطوريات جنوب الهند قاطبة برسالة نشر العقيدة الدينية الروحية الهندوكية من خلال تشييد المعابد على امتداد ساحتها المتّسعة التي تضم **آندرَه وكارناتَه ودراڤيدَه وكيرلَه وماهاراشتْره** حتى حدود **أوريسّه**. وفي هذا الإقليم نشأ طراز ڤيجايَه نَجَر في فنون العمارة والنحت والتصوير الذي يجمع بين عناصر مستعارة من أساليب أسرتيْ **تشالوكيَه وتشولَه** بالرغم من هيمنة الأسلوب الدراڤيدي المستلهم بدوره من التقاليد التاميلية والتليجْويّة والكاناريّة. وكان **كريشنه ديڤارايَه** – أعظم ملوك هذه الأسرة – رجلَ دولة حكيما وقائدا عسكريا فذّا وراعيًا للفنون في الوقت نفسه كما كان أديبًا ينظم الشعر بلغة التليجو، ويشهد التاريخ الموثّق بعمق إيمانه الديني وبحسّه الجمالي المرهف. وتميّزت معابد طراز **ڤيجايَه نَجر** في شتّى أنحاء الإمبراطورية بتشكّلها من وحدات معمارية ضخمة مهيبة مثل الأبراج الشامخة المؤدية إلى المعابد التي لا يُدشّنها سوى الإمبراطور نفسه، ومن هنا أُطلق عليها اسم «الأبراج الإمبراطورية». هذا إلى قاعات المداخل المعمَّدة «مانْدايَه»، والأبراج التي تعلو قدس الأقداس والأفنية الرحيبة، كما شغفت هذه المدرسة الجنوبية بطراز المعبد المنحوت في كتلة حجرية واحدة. وبصفة عامة زخرت هذه الحقبة بروائع الفنون التشكيلية وعروض الموسيقى والرقص، كما حفلت بالمواكب الاستعراضية سواء الدينية أو العسكرية أو الشعبية.

ومثلما انتشرت أفاريز النحت البارز الممتدة فوق جدران المقاصير وأكتافها الجدارية (٦٣) لتمثيل مواكب الجند والفرسان والفيلة والراقصات والموسيقيين، شاع تشييد القاعات المعمَّدة، وبصفة خاصة قاعات الاحتفالات «**كاليانامانداپَه**» وقاعات الرقص «**ناتيا مانداپَه**» مثلما هو الحال في معبد **ليپاكشي** الذي تعلو كل كتف جدارية به مجموعة نحتية من الموسيقيين والموسيقيات يحيطون بالإله شيڤه، أو في قاعة الاحتفالات بمعبد **ڤيلُّلور** الذي تُتوّج كل كتف جدارية به مجموعة نحتية من الفرسان مُعْتَلين صهوات خيولهم التي تشبُّ على قوائمها الخلفية متحفّزة.

وقد برع مثّالو أسرة «ڤيجايَه نَجَر» بصفة خاصة في «فن الپورتريه»، مثل تمثال الملك **كريشنه ديڤارايَه** الحجري في **شيدامْبارَمْ**، ومثل التماثيل البرونزية البديعة التي تمثّل هذا الملك ذاته برفقة زوجاته.

كذلك بلغ فن التصوير في عهد الملك **كريشنه ديڤارايه** ذروته، ويمكن معاينة بعض نماذجه فائقة الجمال التي تمثّل موكب الملك **ڤيديارانيه** معتليا هودجه مستعيداً أبّهة مواكب الهند العريقة فوق سقف المجاز العريض الأوسط بمعبد ڤيروپاكشَه في **هامپي**. أما أروع نماذج التصوير خلال هذه الحقبة فهي الموجودة **بدراوپادي في هامپي**.

ولم تقتصر مآثر أسرة **ڤيجَايَه نَجَرْ** على تشييد المعابد فحسب، بل امتدت رعايتها إلى المباني المدنيّة التي تشهد أطلالها بما كان عليه فن المعمار من بهاء ورونق، وكان يُطلق عليها اسم «**پراسادَه**» الذي يعني دُور الحكّام، كما يعني في الوقت نفسه مقارّ الآلهة. ونهضت هذه الأسرة أيضا ببناء القلاع والأسوار والتحصينات والمعاقل ذات التصميم الدفاعي المحكم وخنادق الحماية المغمورة بالمياه.

***

أسرة ناياك (القرن ١٧)

واقتفت أسرة **ناياك** (القرن ١٧) أثر مدرسة ڤيجايه نَجَر الشهيرة، فخلّفت هي أيضاً منحوتات تفيض رقّة وجلالا، مثل التمثال العاجي الرهيف للملك تيرُوماله وعقيلته المحفوظ بمتحف شريرانجام (**لوحة ١٦٣**)، ولوحة **راتي** إلهة الحب وزوجة **كامَه** إله الحب وهي تمتطي ظهر إوزّة (**لوحة ١٦٤**)، كما زوّدتنا بسلسلة من اللوحات المصوّرة مكرَّسة للاحتفاء بالإله شيفه وهو يرقص وسط حلقة من الموسيقيين السماويّين فوق جدران معبد **كاپارديشڤاره** في **تيروڤالانچولي**.

غير أن التدهور ما لبث أن أمسك بخناق فن النحت سواء في الحجر أو في أعمال البرونز بدءاً من القرن الثالث عشر والرابع عشر، وكلما تمسّك الفنانون بالقواعد الإيقونوغرافية المُلْزِمة ازداد مجال التحوير وتفشّى الجمود في أعمالهم، حتى ذهب وِيلْ ديورانت في سِفره الخالد «قصة الحضارة» إلى أنه على الرغم من أن الهند قد تفوّقت على الصين واليابان في مجال النحت إلا أنها لم تبلغ قط مستوى التماثيل المصرية القديمة بكمالها الرصين أو التماثيل الإغريقية بجمالها الحيّ الجذّاب.

***

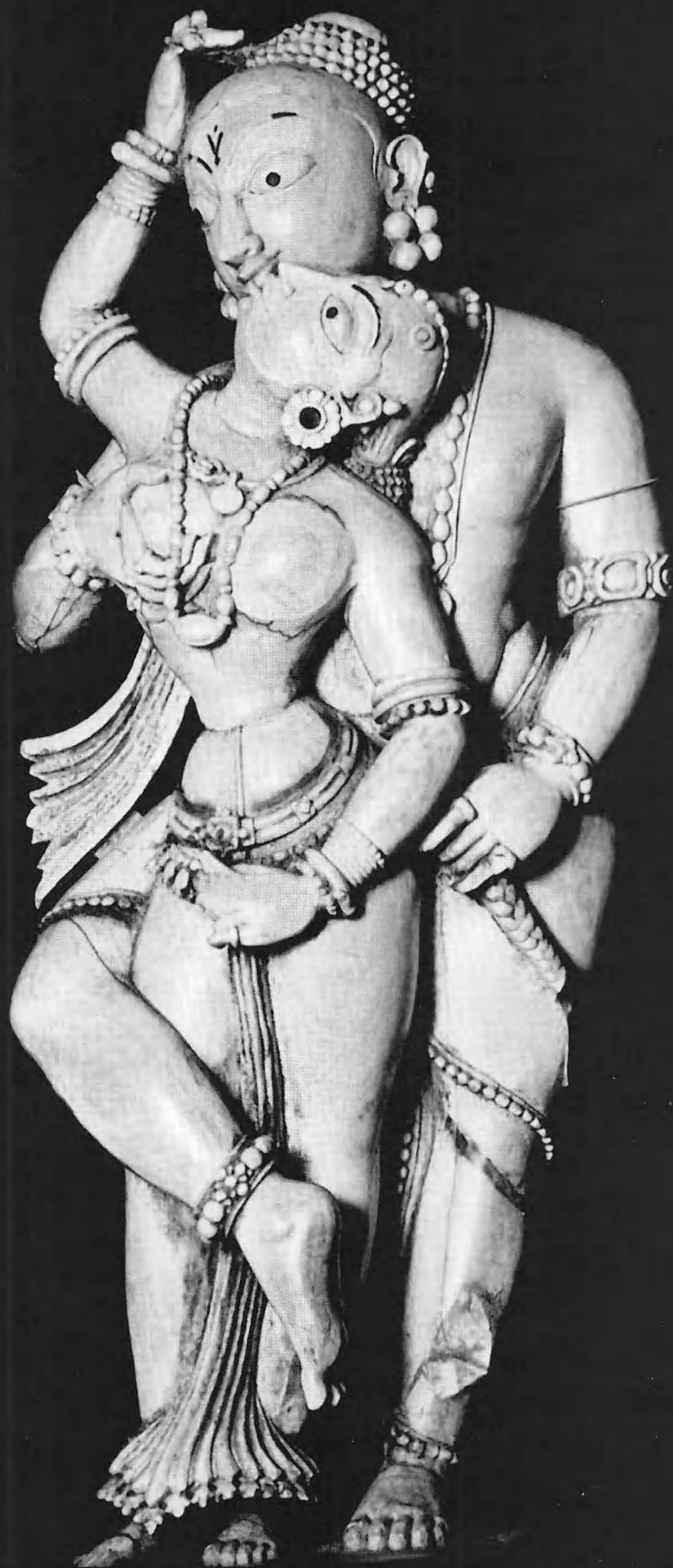
وما من شك في أن **الغزو المغولي** للهند قد أدّى بدوره إلى هبوط مستوى فن النحت الهندي بإعراضه عن تشجيعه وتطويره. ومع مطلع القرن الثالث عشر كان الفن البوذي قد اختفى تماما من الهند على حين واصل الفن الهندوكي نشاطه في أقصى جنوب الهند وفي **راچپُوتانَه** حيث يستطيع المُشاهد أن يميز بين المنحوتات والنقوش البارزة وبعض اللوحات المصوّرة عن نتاج الحقبات السابقة بما طرأ على الأجساد من تسطيح وعلى المستويات من تبسيط، ثم من توقّد الحسّ الرهيف بالإيقاع والزخرفة، وذلك في حين آثر الفن الدراڤيدي بمدن «ڤيجَايَه نَجَر» (القرن الخامس عشر والسادس عشر) و«مادوره» (القرن السابع عشر) الأخذ بالاتجاه الباروكي، بمعنى النزوع نحو النزعة التكلّفية وما تنطوي عليه من عدم انتظام في الشكل وإن كان مقصوداً لذاته بغية إضفاء طابع المهابة والإبهار على الأثر الفني. ومن هذا المنطلق اكتظّت المعابد بدءاً من أرضياتها إلى سقوفها بحشود من أشكال الآلهة ذوي الأذرع المتعدّدة المجرّدة من أية ميزة فنية.

وخلال القرن الثامن غزا العرب إقليم السند وافدين عن طريق التجارة البحري، وأمكن للفن العباسي أن يؤسّس له موطئ قدم في هذا الإقليم. ولم تشكّل هذه الغزوة في البداية خطراً، ولكن ما لبث الأمر أن استفحل في عام ١٠٠٠ مع وصول الأفغان المسلمين تحت قيادة **محمود الغزنوي** الذي شنّ الحرب ضد الهندوس مستوليًا على إقليم الپنجاب حتى بلغ نهر الجانج [جانجه] فعاث في البلاد فساداً وتقتيلا وسلباً ونهباً وتدميرا في منطقتي ماتهوره وقانّوج، وهو ما تنهى عنه عقيدة الإسلام. وحسبُنا ما استنّه **أبو بكر الصدّيق** خليفة الرسول عليه الصلاة والسلام عندما سيّر الجيوش لنشر رسالة الإسلام فأوصَى جنده بقوله المأثور: «**لا تعزقنّ نَخْلاً ولا تحرقنّها، ولا تَعْقُروا بهيمةً ولا شجرة تُثمر، ولا تهدمُوا بيْعة، ولا تقتلوا الوِلْدان والشيوخ والنساء. ... وستجدون أقواما حبسوا أنفسهم في الصوامع، فدَعُوهم وما حبسوا أنفسهم له ولو إلى حين**».

وفي القرن الثاني عشر أسّس محمد الغزنوي سلطنة دهلي [٦٤]، ثم مضَى زحفه حتى بلغ بيهار والبنغال حيث واصل تدمير العديد من الأديرة البوذية المزدهرة في تلك الأقاليم، ولم تستعد البوذية شوكتها إثر هذه الضربة القاضية، ثم لم تلبث أن اختفت تماما من الهند، ولجأ الرهبان الذين استطاعوا الفرار من هذه المذابح إلى التبت والشرق الآسيوي.

***

لوحة ١٦٣ – الملك تيرُوماله وعقيلته. من العاج. أسرة ناياك. القرن ١٧. متحف معبد شريرانجام. ◀





لوحة ١٦٤ – راتي إلهة الحب زوجة كامَه إله الحب تمتطي ظهر إوزّة. أسرة ناياك. القرن ١٧ . مدخل معبد ميناكشي.

العصر الذهبي للمعبد الهندوكي

تمثّل أقاليم الهند الشمالية الغربية عالما حضاريا مستقلا عن بقية أقاليم الهند على الرغم من ضراوة المقاومة البوذية، حيث يحتل المعبد الهندوكي مركز الصّدارة باعتباره الرمز المنطوي على كافة العناصر المعبّرة عن العقيدة الهندوكية. وقد تناول مبحث العمارة الهندوكية الخالد «**شلبا شاستره**» بالتفصيل – كما سبق القول – تصميم وجهيّات المعبد الهندي والعلاقات المتبادلة بين عناصر المعبد وفقًا لرموز محدّدة متعارف عليها، فضلا عن كافة تفاصيل المبنى حتى أقلّها شأنا.

ويمكننا القول بأن المعبد الهندوكي قد ظهر بكامل جلاله خلال القرون التالية لاضمحلال أسرة جويته (حوالي عام ٦٠٠). وبالرغم من أن تلك الحقبة قد شهدت الفُرقة والانفصال، كما تعاقبت خلالها الأسرات الحاكمة في شتّى الأقاليم، إلا أنها كانت في الوقت نفسه العصر الذي بدأت فيه العقيدة الهندوكية في الانتعاش حتى أُطلق عليه «عصر النهضة الهندوكية».

وسبق الحديث عن إمكانية تقسيم المعابد الهندية إلى أنماط ثلاثة من حيث طبيعة أشكال سقوفها وكسوة أسطحها الخارجية، وهي على التوالي: معابد **ناجارَه** في شمال الهند، ومعابد **ڤيسارَه** بإقليم الدّكن في وسط الهند، والمعابد **الدراڤيدية** في جنوب الهند. وبينما تتميّز معابد **ناجارَه** بأسقفها المخروطية المستدقّة التي يتوِّجها قدر «**كالاسَه**» لاستقبال مياه الأمطار، تستمد معابد **ڤيساره** أشكالها من قاعات **الكايْتيه** البوذية وتتخذ سقوفها الشكل البرميلي أو الأسطواني [٦٥]. أما المعبد **الدراڤيدي** فيتركّب من طبقات متتالية من الشّرفات تتخذ شكلا هرميّا. ولا يغيب عنا أن هذا التقسيم تقريبي بحت، فما من شك في أن هناك نماذج مغايرة تختلف في بعض سماتها عن النموذج النمطي، فضلا عن أن توزيعها على مناطق الهند الثلاث المذكورة يجعلها غير مطابقة تماما لهذا النسق.

وبالانتقال إلى جنوب الهند حيث الطراز الدراڤيدي قدّمت لنا أسرة **پالّلافَه** التي حلّت محل أسرة **آندرَه** (القرن ٥ – ٩) العديد من المعابد الفاخرة، لا سيما تلك التي شيّدت في عهد الملك «ماملّلا» (٦٣٠ – ٧٠٠)، وأعظمها شأنا تلك القائمة في ماملپُورَم [٦٦] على ساحل كورُومانْدِل جنوبي مدينة **مَدْراس**، وأشهرها معبد «**المركبات الخمس**» [**راتَه**]. وهي معابد حجرية على هيئة مركبات ينتمي تصميمها إلى معمار المعابد المعاصرة المنحوتة في التلال الصخرية بالمنطقة، وإن كان الأقرب إلى الدّقة تصنيف هذا النوع من المعابد الذي أمر بتشييده الملك **ناراسيمَه ڤارْمان ماملّلا الأول** (٦٣٠ – ٦٦٨) باعتباره إنجازًا نحتيّا صرْفًا (**اللوحات ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧**).

وقد تشكّلت المركبات الخمس حفرًا في الصخر الطبيعي، ويحمل كل منها اسم أحد الأخوة الخمسة أبطال ملحمة ماهابْهارَتْ حسبما تبدو في (**لوحتيْ ١٦٥، ١٦٦**) على التوالي : مركبة دارْمَه راجَه، ومركبة بيمَه، ومركبة أرجُونَه، ثم مركبة دراوْپادي زوجة الإخوة الخمسة. وتشمل خلفية اللوحة جزءا من مركبة ناكُولَه – شاكيڤه التي تتخذ اسمها من اسميْ الأخويْن التوأم أصغر الأشقّاء الخمسة، ونشهد في (**لوحة ١٦٧**) ظهر مركبة أرجُونَه التي تحتل سطح قاعدتها خمس كُوى تضم مشاهد منحوتة يتوسّطها نقش **لإندرَه** إله الفضاء ممتطيًا ظهر فيله أيراڤات.

وترجع أهمية هذا النمط من المعابد بصفة خاصة إلى تأثيرها الواضح على تطوّر فن العمارة في وسط الهند الجنوبية على الوجه الذي نراه في معبد «**الساحل**» بماملْپُورَمْ (**لوحتا ١٦٨أ، ب**) ذي القمّة المستدقّة هرمية الشكل ومعبد «**كايْلاشَه**» ذي القمة الهرمية أيضا. ولا يجوز أن يتطرّق إلى أذهاننا أن هذه النقوش المنحوتة، وكذا العناصر الزخرفية، هي مجرّد حليات متراكبة بعضها فوق بعض كيفما اتفق، بل على العكس فقد كانت العلاقة بين المعمار والمنحوتات علاقة عضوية متينة ومحصِّلة إعدادٍ مُحْكم وتخطيط دقيق وتصميم مدروس منذ أيام أسرة آندرَه التي تأثرت بصفة عامة بفنون أسرة جويته كما سبق القول.



ة ١٦٥ – معابد المركبات الحربية (راتَه).
ماملپورم. أسرة پالاّڤه. القرن ٧.

ة ١٦٦ – معابد المركبات الحربية (راتَه).
لپورم. أسرة پالاڤه. القرن ٧.

◄ ة ١٦٧ – معابد المركبات الحربية (راتَه).
ـ مركبة أرچونه ، ويبدو إندره إله الفضاء
يًا فيله إيراڤات ممثّلا بالنقش البارز داخل
الكوّة الوسطى فوق قاعدة المركبة.



لوحة ١٦٨أ – معبد الساحل. ماملپورم. القرن ٧ – ٨. شيّد من الكتل الحجرية المُقتطعة من الجبل في عهد الملك ناراسيمه هاڤارمان الثاني (٦٩٠ – ٧١٥) الذي كرّسه للإله شيڤه.

وما من شك في أن أعظم وأهمّ معابد عهد أسرة **ماملّلا** (غير معابدها الكهفية العديدة) هي تلك التي جاءت على هيئة المركبات الرامزة المنحوتة التي كانت إلى حدٍّ ما بِدْعة جديدة على الهند، فإذا المعبد يُصبح جزءا من الجبل بدلا من حَفْره في جوْفه.

ويطالعنا هذا الطابع الرمزي ذاته بعد ماملپورَم في معبد **كايلاشه** بإلُّوره التي لا تبعد كثيراً عن أچانته، وما تزال إلى اليوم مركز عقيدة الإله كريشنه «كريشنه ڤارَه». ويرمز معبد كايلاشه إلى قمم جبل كايلاشه حيث مقرّ الإله شيڤه، ويُعدّ أحد أهم مراكز الحجّ بالنسبة للهندوس. غير أن أهمّ ما كان يجتذب جمهور الحجّاج هي المشاهد المنحوتة داخل المعبد الذي فقد الكثير من بهائه بعد انتهاك الإمبراطور **أورانجزيب** المغولي حُرمة هذا المعبد بين عامي ١٦٥٨ و ١٧٠٧، الأمر الذي أفضى إلى نقل تمثال «كريشنه ڤارَه» إلى إلّورَه. وتمتد المنحوتات المعروضة قرابة ١,٥ كيلو متر، وتنقسم إلى مجموعات ثلاث: مجموعة الكهوف الجنوبية البوذية منذ عهد أسرة تشالوكْيَه وهي الأقدم، ومجموعة الكهوف الشمالية الچيينيّة تتوسّطها مجموعة الكهوف البراهمانية. ويحتل معبد كايْلاشه موقعا بجوار الكهفين رقم ١٤، ١٥ البراهمانيّين، وهو ليس كهفاً بل معبد جرى نحته بكامله في الصخر الطبيعي على غرار مركبات ماملپورَم الحجرية. ويشمل هذا المعبد مجموعة قيّمة من لوحات النقش شديد البروز المتميّزة، تأتي في مقدّمتها منحوتة الإله شيڤه (كريشنه) بوصفه الناسك الأعلى (**لوحة ١٦٩**)، ولوحة ثانية تمثّل الإله شيڤه يؤدي رقصة الكون «**تانْداڤه**» (**لوحة ١٧٠**)، وبرغم ما انتاب هذه اللوحة الأخيرة من تلف بالغ فإن الإله الممثَّل بست أذرع ما يزال يجتذب اهتمام الزائرين ويحظى بإعجابهم. وقد انتُزعت



هاتان اللوحتان مؤخراً للأسف من موقعهما الأصلي بالمعبد بوصفهما منحوتتين مستقلّتين قائمتين بذاتهما بعد أن كانتا في الأصل محفورتين في الصخر. وما يزال المعبد يحتفظ بلوحة بديعة من النقش البارز تمثّل إحدى حوريات الفردوس وهي تحلّق في الفضاء في وضعة مبتكرة خلابة **(لوحة ١٧١)**. ولا يجوز أن يغيب عنا قط أن معبد كايلاشه لم يكن معبدا كهفيا، بل كان معبدا محفورا في صخر الجبل الطبيعي على غِرار معابد ماملپورم في هيئة المركبات الحربية «راته»، كما لا يفوتنا أيضا أن العقيدة الهندوكية هي التي أضفت على هذه المعابد مزيداً من الرمزية المحكمة الدقيقة.

وثمة معبد صرحي آخر في إقليم «ماهاراشترا» يرجع إلى القرن الثامن أيضاً، يكشف عن الكثير من الرموز الخافية في المعبد الهندوكي، وهو المعبد الصخري بجزيرة **إليفانته** التي تقع أمام مدينة بومباي. ويضم نقوشا بارزة وصورا لعقيدة الإله شيڤه من بينها لوحة شيڤه ماهاديڤ (٦٧) برؤوسه الثلاثة، فيثير في المُشاهد الحيرة بمظهره الخشن بليد الإحساس، كما يبدو مرعبا ورؤوفا في آن معاً وهو يبرز من الصخر الصلب المُصْمت بصدره الفتيّ العريض وقد تجلّت فيه الذات الإلهية. وبفضل الضوء الخافت المتسلّل من خارج القاعة يعانق المشهدُ الرائع الزائرَ المتعبّد داخل إطار هالة وضّاءة قد تثير رعبه وتبعث على طمأنته في الوقت نفسه.

بعث التقاليد البوذية

ويمكننا الوقوف على التطور الذي طرأ على المعبد الهندوكي منذ عهد أسرة جويته حتى القرن الثامن من خلال التطلّع إلى المعابد الخمسة الواقعة بالقرب من **آيهول**، والتي ترجع أهميتها إلى أنها تمثّل كلا الطرازين المعماريين الشمالي والجنوبي بالهند، مثل معبد **پاتاداكال (لوحة ١٧٢)** ومعبد الإلهة **دُورْجه (لوحة ١٧٣)**. فبينما تولّت أسرة پاللاڤه في الجنوب الشرقي وأسرة **تشالوكْيه** في الغرب ريادة الهند نحو طريق العودة إلى الهندوكية الأصولية، بدأت العقيدة البوذية تقاوم هذا التيار في الشمال الشرقي باستماتة، غير أن ذلك لم يكن يعني أن ثمة حربًا دينية كانت مستعرة في إقليمي البنغال وماجادَه، بل على العكس..

▲ **لوحة ١٦٨ب – منحوتة بالغة الضخامة إلى جوار معبد الساحل بماملپورم تمثل أسد الإلهة دُورْجَه وقد جلست على فخذه الخلفي الأيمن.**



لوحة ١٦٩ – لوحة من النقش شديد البروز تمثل الإله شيڤه بوصفه النّاسك الأعلى.
معبد كايلاشه في إلُّورَه. النصف الثاني من القرن ٨.



لوحة ١٧٢ - معبد باتّا داكال بالقرب من آيهول. القرن ٧. أحد المعابد الخمسة الواقعة بالمنطقة التي ترجع أهميتها إلى كونها تمثّل كلا الطرازيْن المعماريّيْن بالهند: الشمالي والجنوبي.



لوحة ١٧٣ - مدخل معبد الإلهة دُورْجَه بمدينة آيْهُول. ويُنسب إلى عهد أسرة جوپته أو ربما أسرة تشالوكْيَه. ومن المعروف أن آيهول الواقعة بإقليم ميْسور تضمّ مجموعة من أهم المباني المعمارية الدينية في عصور الهند الوسطى.





لوحة ١٧١ – نقش شديد البروز بمعبد كايلاشه يمثّل إحدى حوريات الفردوس وهي تحلّق في الفضاء. القرن ٨.

◀ لوحة ١٧٠ – نقش شديد البروز بمعبد كايلاشه يمثل الإله شيفه يؤدي رقصة الكون « تانْداڤه ».

فوفقًا لعقيدة **بهاكتي** القائمة على المحبّة المتبادلة، حقّقت العقائد البوذية والشيڤية والڤشنوية درجة عالية من التلاقي و«التوفيق» فيما بينها، فضلا عن أن المرونة المأثورة عن العقيدة الهندوكية من حيث استعدادها لقبول آلهة دخيلة عليها لم تتوقف حتى في تلك الآونة، بل لقد اعترفت العقيدة الڤشنوية ببوذا نفسه باعتباره أحد تقمّصات الإله ڤشنو ! ولعل هذا هو ما يدعونا إلى عدم التفرقة بين الفن البوذي والفن الهندوكي في منجزات إقليمي البنغال وماجادَه خلال عهد أسرة **پالاّ** (القرن ٨ إلى ١٢)، فما تزال المراكز الثقافية العظمى ومواطن الحج البوذية في شرقي الهند موضع الاعتزاز والتبجيل. وكانت بعض هذه المراكز - لا سيما تلك القائمة في سارنات - من الصروح الأولى المبكّرة التي أُنشئت في أثناء حياة بوذا نفسه، والبعض الآخر فيما بعد.

والجدير بالذكر والتقدير هو أن جامعة **نالانْدَه** التي تأسست في عهد أسرة جويته (إلى الجنوب االشرقي من پاتْنَه) وما تضمّه من مجموعات المعابد كانت مركزا لطائفة الماهايانه البوذية **(لوحة ١٧٤)**. وعندما انتقل مركز الثّقل السياسي نحو الغرب في **قانّوج** استمرت جامعة نالانْدَه تحظى بالرعاية نفسها التي كانت تتمتّع بها أثناء عهد أسرة جويته. وحتى في عهد أسرة پالاّ لم تفقد البوذية الرعاية الملكية، بل لقد أضاف بعض ملوكها المزيد من الأديرة والمعابد إلى ما كان موجودا. ولا غرابة في ذلك المنحى، فلقد كانت هذه الأماكن تشكّل للدولة مصدرا ثرّا من الإيرادات ومزيداً من الشهرة، لا سيما بعد إنشاء أسرة پالاّ للعديد من الجامعات التي اجتذبت أعداداً لا حصر لها من طُلاب العلم من شتّى أنحاء الهند، وبصفة خاصة من إقليم التبت. لقد كُتبَت لتقاليد أسرة جويته الاستمرارية في المناطق الشمالية للهند أكثر من أي موقع آخر دون توقّف. وتجلّى الفن البنغالي بحيويّته المتميّزة خلال القرنين السابع والثامن، فقدّم روائع من منجزات الطين المحروق [تيراكوتا] وغيرها خلال عهد أسرة پالاّ في إقليميْ البنغال وماجادَه، بل وفي نيپال والتبت أيضا، وامتد هذا التأثير حتى بورما وسيام (تايلاند الحالية). كذلك يرجع إلى أسرة پالاّ انطلاق المدّ الثقافي صوب جاوه وسومطره (إندونيسيا الحالية) التي قد يتعذّر علينا إدراك مغزى أرقى منجزاتها المعمارية والنحتية في **بارابودور** (حوالى عام ٨٠٠) دون الغوص في خفايا التقنيّات الفنية لشمال شرقي الهند، كما كان لتصدير مشغولات البرونز الصغيرة من نالانْدَه إلى إندونيسيا أثر واضح على أساليبها الفنية. وما من شك في أن النشاط التجاري المكثّف بين الهند ودول جنوب شرقي آسيا هو الذي يفسّر انتشار البوذية في عهد أسرة پالاّ. وإلى اليوم يُعتبر إقليم البنغال (بنْجالا دشْ حاليا) أحد المواقع القليلة في شبه القارة الهندية التي يمكن العثور فيها على بعض الأديرة البوذية.

وقد أدّى التواصل بين فن عهديْ أسرة جويته وأسرة پالاّ إلى اعتبار فن أسرة پالا استمراراً أو تتمّة لفن أسرة جويته. غير أنه من الإنصاف الاعتراف بأن فن أسرة پالاّ لم يكتف بإدخال تغييرات بعيدة الأثر من الناحية الإيقونوغرافية فحسب، بل من الناحية التقنية أيضا.

***

تمثيل الآلهة في الفن الهندي

لقد جعلت العقيدة الهندوكية من آلهتها أشباهًا بالبشر، فإذا «**إنْدرَه**» إله الفضاء يلوّح لنا بصاعقته، وإذا **رُودْرَه** إله القوى المدمّرة والخيّرة على السواء له ذراعان من ذهب، وإذا **سوريه** إله الشمس يعتلي مركبة من الذهب، وإذا **آجني** إله النار وسعير الجحيم يتردّد على الأهالي وكأنه كاهن الأسرة يحضّهم على فعل الخير على نهج يحاكي نهج الدّعاة من البشر.

وكان لعامة الشعب أيضا آلهتهم الثانوية الخاصة بهم مثل حوريات الفردوس وحوريات الغاب والينابيع اللاتي يظهرن على شكل الياكشي. ولما كان المعنى الحرفي لكلمة «ياكشا» هو العبادة، لذا أوصى سِفر **الأوپانيشَدْ** القوم بعبادة الياكشا والياكشي. كذلك ورَد في سفر **المهابْهارَتْ** ما يحضُّ على عبادة الأشجار المقدسة المكرّسة للآلهة، وتدلّنا مطالعة ملاحم **البُورانه** الأسطورية على أن أشجاراً بعينها كانت مكرّسة للإلهين شيڤه وڤشنو.



لوحة ١٧٤ – مركز نالانْدَه الديني بإقليم ماجادَه. تأسّس في عهد أسرة جوپته ، وظل يحظى برعاية الملوك في العهود التالية سواء في عهد الملك هارشه ڤاردانه في قانُّوج (٦٠٦ – ٦٤٧) أو في عهد أسرة پالاّ (القرن ٨ – ٩). والجدير بالذكر أن مجموعة الأطلال الأثرية الضخمة الظاهرة حاليًا بنالانده هي بقايا ما لا يقلّ عن سبع مراحل بناء طبقة فوق طبقة. ويعزو الأثريون هذه الأطلال إلى المرحلة الثالثة.

وتُطلعنا شروح المؤرخ **باتانجالي** (القرن ٢ ق. م) لِسفْر «**مهاباسيا**» على أنه كانت ثمة قصور في السماء للآلهة البراهمانية – مثل رامه وغيره – يتّخذ منها الإله ڤشنو مقرّا لتقمّصاته المقدّسة «**أڤاتار**» [٦٨] المختلفة التي كان أقدمها صورته في هيئة **ڤاسوديڤا** [والد كريشنه] المعتمر بالعمامة. وثمة هيئة أخرى لتقمّصاته نشأت في عهد **أسرة پالاّ** يظهر فيها وقد اكتنفته زوجتاه **سري** (لاكشمي) **وساراسْڤَتي** إلهة المعرفة واللغات وراعية الفنون والآداب، ومنحوتة أخرى من نفس المدرسة تصوّره ممتطيا النسر الخرافي **جارودَه** [٦٩] محتضناً سري وساراسْڤَتي وهي تعزف على آلة الهارپ.

وتبدو **لاكشمي** الإلهة وثيقة الصلة بالمياه منتصبةً فوق زهرة اللوتس، وبينما تقوم الحوريات على خدمتها أثناء استحمامها تتولّى الفيلة رش الماء عليها بخراطيمها. ويرجع أقدم نماذج هذا المشهد الطريف الذي سرعان ما تلقّفه الفنانون في شتى أنحاء البلاد إلى عهد أسرة **سُونجه (لوحة ٨٣)**.

وظهرت خلال القرن الثاني ق. م أقدم المنحوتات التي تمثل **جانيشه** إله الحكمة وتفريج الكروب وابن الإله شيڤه، كما قدّم مثّالو عهد أسرة **كوشان** خلال القرن الثاني الميلادي الإله جانيشه لأول مرة في صورة طفل عار برأس فيل وأيدٍ أربع وبطن أكرش، وهي الصورة التي شاع تمثيلها أيضا في عصر **أسرة جوپته (لوحة ٧٥)**. ويبدو **سكانْدَه** أصغر أبناء شيڤه من پارڤَتي على شكل غلام يافع **(لوحة ١٧٥)** اشتُهر عنه قدراته الحربية الفذّة، مما دفع الآلهة إلى أن تعهد إليه بقيادة جيوشها.

وتتميز هيئة شيڤه الراقص «**نتراجه**» [أو «الإله راعي الرقص، أو رقصة الكون الإلهية»] بالحسّ الرهيف بالتوازن وانسياب الحركة، حيث يبدو الإله راقصاً داخل هالة مشتعلة يدهس بقدمه قزما أو مخلوقاً وحشيّا باعتباره رمزاً للجهل، وتحمل يداه العلويتان رمزيْ شمائله، وتُمسك يمناه بطبلة صغيرة على شكل الساعة الزمنية يدقّ عليها إيقاعات تُعلن عن بعث مخلوقات جديدة، في حين تحمل يسراه الشعلة أداة التدمير. وتنبثق من رأس الإله خصلات شعره مبسوطة يمينا ويسارا في تماثل رهيف حتى تبلغ أن تمسّ الهالة المشتعلة، وقد تقف الرّبة جانجه – التي تجسّد نهر جانجه المقدس – أحيانا مواجهةً له عاقدةً ذراعيها **(لوحة ٨)**. وقد أقبل المثّالون على تناول هذا الموضوع على مدى العصور مع تنوّعٍ ملحوظ، مثلما هو الحال في لوحة بكهف بادامي في ميسور من عهد أسرة تشالوكيه **(لوحة ١٠٥)**، ثم بلغ التعبير عن هذه الرقصة المقدّسة ذروة جمالية لا تُبارى في لوحة برونزية من حقبة أسرة **تشوله** محفوظة بمؤسسة سوزبي بنيويورك **(لوحة ٩٨)**.

ويحتفظ متحف جيميه بباريس بلوحة عاجية وافدة من بِجْرام تمثّل صبيّة حسناء تخطو بخُطى مرحة وقد اقتفى أثرها طائر البجع بعد أن اجتذبه رنينُ أساورها ودلال مشْيتها فمضى يقلّد خُطاها، وهو ما يوحي بدلالات حسّية معبّرة.

وثمة تمثال برونزي من عهد أسرة **پالالاڤه** محفوظ بالمتحف القومي بنيودلهي يعدّ أرقى ما وصل إليه فن النحت في التعبير عن موضوع تقمّص كريشنه في دور قاتل الثعبان الوحشي «كالي كريشنه» **(لوحة ٩٩)**.

وقد أسفرت الحفائر في **إليفانته وإلّوره** عن العثور على نمط مبتكر للإله شيڤه ماهاديڤه «شيڤه ذي الرؤوس الثلاثة» يحتفظ متحف **جواليور** بأحد نماذجه، كما شاعت منحوتات «اللّنْجا» [رمز ذكورة شيڤه] بكهوف إللورَه وراجستان خلال عهديْ أسرة پالالاڤه وتشُوله، وكم تعتري الزائر الدهشة من وجود هذا الرمز الصارخ في خلفية بعض المعابد **(لوحة ١٧٦)**.

وتتعدّد مظاهر التقمّص التي يظهر فيها شيڤه، مثل «شيڤه رائد الحكمة» وقد اتخذ أشياعه موقعهم عند قدميه، ومثل «شيڤه المتسوّل الجائل» الذي تعطف عليه النساء فيهبْنه الصدقات على حين أنه في واقع الأمر مصدر الثراء في الكون بأسره.

وبينما يجري مشهد «عُرس شيڤه» في منحوتات إليفانته وإله الجبل «هيماڤان» يقدّم ابنته پارڤَتي إلى شيڤه قبيل الزفاف، يبدو المشهد نفسه في مجموعة برونزية ترجع إلى عهد أسرة تشوله بمتحف تانجاڤور وشقيق الإلهة هو الذي يُقدّمها إلى عريسها الذي عانقت كفُّه كفَّ عروسه إعرابًا عن اتحاد قلبيهما على الدوام.



لوحة ١٧٥ – الإله سكانده أصغر أبناء شيڤه . ويبدو في الفنون الهندية في هيئة غلام يافع.
معبد سوميسْڤارَه . موخالِنْجامْ . أسرة جانجه الشرقية . القرن ٩ .



لوحة ١٧٧ – تقمّص الإله ڤشنو في هيئة « غفوة النوم » . «سِيسَاسَايْ » . تصوير جداري . قصر پادمانابا پُورَم . القرن ١٨ .



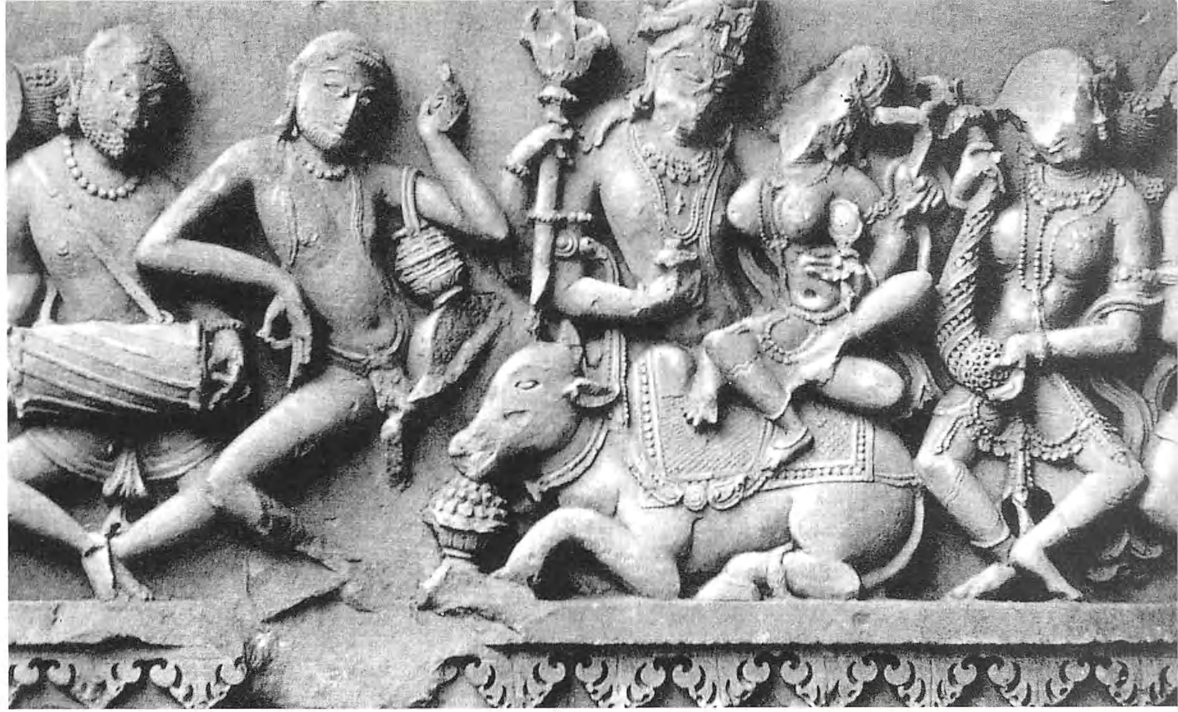
لوحة ١٧٦ – منحوتة عبادة اللِّنْجَا (عضو التناسل) (لِنْجُوباڤه) . أسرة جُورْچارَه پراتيهارَه . القرن ١٠ . راچستان .

وتمدّنا حصيلة تقمّصات الآلهة – وبصفة خاصة الإله ڤشنو – بروائع نحتية وتصويرية عديدة، مثل تقمّصه في هيئة غفوة النوم «سِيسَاسَايْ» **(لوحة ١٧٧)**

ويحتفظ مهراچا چايپور في مجموعته الخاصة بتمثال نادر لشيڤه الأنثوي «هِرْمَا فُروديتي أو آردانَه ريسڤارَه» **(لوحة ١٧٨)** تبدو عليه فيها سمات الأنوثة التي استعارها من پارڤتي إلى جوار سمات الذكورة. وتعود الى أسرة جورچاره پراتيهاره لوحة من النقش البارز لشيڤه وپارڤتي جالسَيْن فوق متْن الثور ناندي يشاهدان حفلا راقصاً **(لوحة ١٧٩)** .

ويحتفظ المتحف القومي بنيودلهي بلوحة تصوير جداري لبوذا واردة من بيلاهان في آسيا الوسطى في عهد أسرة كوشان (القرن ٣ – ٤م) وقد تميّزت برسم علامات القداسة على جذعه بما تُوحيه من دلالات مثل رمز الإلهة لاكشمي «**سرِيڤاتْسَه**» زوجة ڤشنو، ومثل وعاء «إكسير الخلود» فوق الصدر وقد التفّ حوله الثعبان، ومثل عمود النار المرتكز فوق العجلة الشمسية الرامزة إلى علو كعب بوذا بين سائر الآلهة مثل براهمه وڤشنو وآجني وغيرهم، والمنقوش على ذراعيْ بوذا دلالة على أهميته ومساواته بأعلى شخصيات الكون قدرا «**پُوروسارْشابَه**» **(لوحة ١٨٠)** .





لوحة ١٧٩ - شيڤه وپارڤتي يجلسان فوق متْن الثور ناندي لمشاهدة حفل راقص . أسرة جورچاره پراتيهارَه . أبانيري . القرن ٩ .

لوحة ١٧٨ - شيڤه الخنثوي (هرْمافُروديتي - آرْدانَه رِيسْڤارَه) . أسرة جُورْچارَه پراتيهارَه . القرن ٩ . أبانيري . مجموعة مهراچا چايپور الخاصة .

لوحة ١٨٠ - صورة لبوذا وافدة من أواسط آسيا تميّزت برسم علامات القداسة على جذعه وذراعه ، دلالة على أهميته ومساواته بأعلى شخصيات الكون قدرًا « پورُوسارْشابَه » .



المدّ الأسيوي للفنون الهندية

دفعت روح البحث والاستطلاع نخبة من مواطني الهند وملاّحيها الجسورين إلى استكشاف البلدان والجزر المجاورة في آسيا، فأقلعوا من ثغورهم الغربية والشرقية والجنوبية على متن سفنهم الشراعية نحو تلك الأقاليم النائية المجهولة حاملين معهم نماذج الحضارة الهندية لاستزراعها بها. وما تزال إحدى مباني الستوپه بمدينة بارابُودور في جزيرة جاوه تحمل نقشا بارزا يمثّل لفيفاً من تجار المدينة فوق رصيف المرفأ يرحّبون بالسفينة الشراعية التي تقلّ الزّوار الهنود، تتجلّى فيها روعة بناء السفن الهندية في عهد أسرة پالّاڤه. ويحدّثنا الشاعر الأشهر كاليداسه في بعض كتاباته عن نشاط الخطوط الملاحيّة الهنديّة في مياه الشرق الآسيوي، وأخرى بريّة مع إيران، كما ظلّت الهند على اتصال وثيق بآسيا الوسطى ولا سيما بأفغانستان. وسرعان ما شاعت الأفكار والعادات والأساليب الهندية وسائر أحكام «الدّهرْمه» [النظام الإلهي الذي انبثق عنه تقسيم المجتمع إلى طبقات وتحديد مسؤولية الأفراد، هندوكية كانت أو بوذية] على أيدي أولئك الملاّحين المغامرين والتجار والمفكّرين والفنّانين الرّحالة الجوّابين في تلك الأنحاء النائية. وتؤيّد هذه الحقيقة النقوش الموصولة بملحمة الرامَايْنه الموجودة في بورنيو.



لوحة ١٨١ – بُوديساتڤه. من أنُورا دايُورَه. سري لانكا. القرن ٣.

كذلك صار التنويه عن صهريج المياه الذي أمر ماهنْدرَه ملك **تشامپا** بإقامته بالهند الصينية في نقش باللغة السنسكريتية تُشابه حروفه أبجدية عهد أسرة پالّاڤه في جنوب الهند. ومن بين المخطوطات التي عُثر عليها في **بالي** نص لملحمة «مهابْهارَتْ» يحظى بأهمية خاصة لاشتماله على تعويذة للشاعر الهندي الكبير «ڤياس» لا نجد مثيلا لها إلاّ في نصوص الهند الجنوبية، وهو ما يؤكد أن الهند مصدرها.

ومن الثابت أن الملك أشوكَه في عهد أسرة **موريَه** (القرن ٣ ق. م) قد أوفد مبعوثيه إلى سري لانكا مؤسسًا العلاقات بين الهند وسيلان، كما بدأت العلاقات تتوثق بين معتنقي البوذية من أهل الجزيرة وسكان وادي كريشنه بجنوب شبه القارة الهندية. كذلك يسترعي أنظارنا انتقال حجر القمر ذي البريق الصّدفيّ المستخدم في تشييد مباني الستوپه بأمارڤتي وغيرها من أنحاء الهند إلى سري لانكا. وفي الوقت نفسه نجد نموذج «الداجُوبَه» (الستوپه السري لانكيّة) مستقرّا في **أنُورَا دايُورَه** منذ القرن الأول ق. م. حيث تقوم الفيلة بدور الكارياتيد[٧٠] حاملة الأعتاب – في معبد **أرجُونَه راته** الصخري – وإذا هذا التصميم نفسه يظهر في معبد كايلاشه بإلّوره بعد مرور قرن آخر.

ونتعرّف على التبادل الحضاري الملحوظ بين سري لانكا والهند في طراز منحوتات أمارڤتي الذي يتجلّى بصفة خاصة في تلك المنحوتات المحفوظة الآن بالمتحف القومي بالعاصمة كولومبو. كذلك نجد منحوتات **أنُورَا دايُورَه** – مثل تمثال البوديساتڤه البديع (**لوحة ١٨١**) – ممثّلة في منحوتات أمارڤتي، الأمر الذي يُثبت التواصل الفني والحضاري بين الهند وسري لانكا.

وكان لمصوّرات أجانته الهندية أثرها على سري لانكا المجاورة على نحو ما نشاهد فوق جدران سفح الجبل الصخري بسيجيريا الذي اتّخذ منه الملك الشرّير كاسّابا حصنًا (٤٧٨ – ٤٩٦) ذات يوم بعد أن اغتال أباه ليعتلي العرش ونصّب نفسه نصف إله. فتطالعنا صور الغيد الحسان من الحوريات السماوية «أبْسَارَه» المُتفجّرة بالأنوثة والحيويّة، والتي لا تختلف كثيرا عن تصاوير كهوف أجانته وتصاوير عهد أسرة پاللاڤَه **(لوحتا ١٨٢، أ، ب)**. وفي مجال النحت لا يسعنا إلا أن نقف مشدوهين أمام ملامح الغبطة العلويّة المرتسمة بأجلى صورها على وجه تمثال بوذا الصخري الضخم الذي يُطلقون عليه «ضجعة موت بوذا» في **پُوللونارُوَه (لوحة ١٨٣)**.

وفي مقدّمة المباني القديمة التي ما تزال قائمة في جزيرة سيلان (سري لانكا) تأتي مجموعة مصاطب الستويّه [أو ما يُطلق عليها في هذه الجزيرة اسم «داجوبه»] (٧١) الموجودة بمدينة **أنُوراداپُورَه** عاصمة المملكة منذ منتصف القرن الثالث ق. م إلى نهاية القرن العاشر الميلادي. وتُصنّف مصاطب الستويّه في جزيرة سيلان وفقًا لشكل قبابها، كالقبّة على شكل الفقّاعة، والقبّة على شكل الناقوس، والقبّة على شكل زهرة اللوتس، والقبّة على شكل كَوْمة الأرز. وتتكوّن الستويّه السيلانية من قاعدة مستديرة وقبّة ومبنى. أما حفل إرساء أحجار الأساس السحرية وتحديد النسب الهندسية الجامدة فكان يخضع لقواعد قومية خاصة وشعائر صارمة.

وأهم مباني الستويّه الضخمة في العاصمة القديمة هي ستويه **(داجوبه) رُوانڤالي** التي يصل ارتفاعها إلى ارتفاع هرم خوفو بالجيزة، وقد قُصد من إنشائها أن تكون صورة طبق الأصل للكوْن بأسره، وتُودَع بها أكبر مجموعة تمتلكها الجزيرة من مخلّفات بوذا.

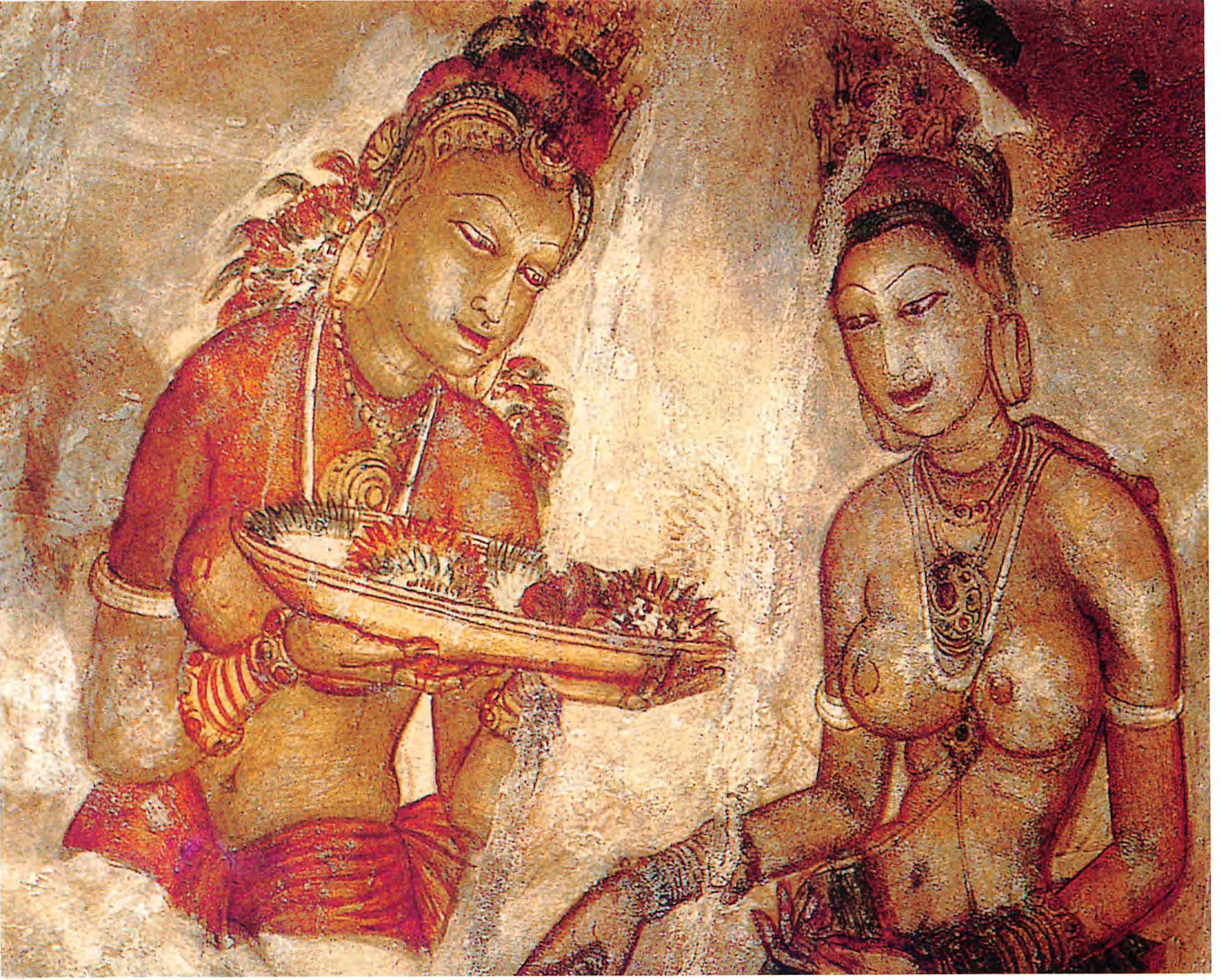
أما «قصر البرونز» **لُوها ماهافاي** الذي شيّده الملك **دُوتا جامانه** ليكون «ديْرًا ملكيا» فقد شُيّد فوق ١٦٠٠ عمود جرانيتي على مساحة ٨٣ مترا مربعًا، وكان في الأصل مبنًى هرميّ الشكل من تسعة طوابق من الخشب المرصّع بحلْيات من العاج والجواهر النفيسة أتت عليه نيران حريق خلال القرن الرابع ثم أعيد بناؤه من خمسة طوابق، وقد أطلق عليه هذا الاسم لأنه كان مغلّفا بالبرونز.

وانتقلت العاصمة [مؤقتا] خلال القرن السادس إلى **سيجيريا**، وهي هضبة صخرية طبيعية حصينة اتخذها كاسّابا الملك الشرير مقرّا له، وشيّد بها مجموعة من القصور الفخمة والأبهاء وحدائق المتعة غمر بها سطح الهضبة.

***

وقد أسفرت غارات جيوش التاميل المتكررة (٧٢) الزاحفة على سيلان من جنوب الهند عن التخلّي نهائيا عن العاصمة **أنوراداپُورَه** في أواخر القرن العاشر. وبعد احتلال أسرة تشولَه الهندية للجزيرة الذي لم يمكث طويلا شُيّدت عاصمة جديدة في **پولونّارُوَه** حيث بدأت حركة نشاط معماري مكثّف في عهود جملة من الملوك خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وأبرز مجموعة من المشيّدات المعمارية هي مجموعة الصوامع المشيّدة في «الساحة الكبرى» المربّعة المكشوفة المحاطة بالأبنية والتي احتلت موقعها وسط العاصمة، حيث عُثر على عدد من أجمل المباني التي خلّفتها شبه القارة الهندية بأسرها، أهمّها مبنى **«الساتماها پاسادا»** هرمي الشكل والمشيّد بقوالب الطوب، ويرتفع سبعة طوابق متّخذاً شكل المبنى الخيالي لجبل ميرو الكوني الأسطوري، وكان يُصنَّف باعتباره صورة مغايرة للستويه. ويستمد المبنى جماله من لُطف نسبه ومن التباينات المحسوسة بين الأسطح المزخرفة والأسطح الخالية منها.

وثمة العديد من القاعات البوذية الضخمة مستطيلة الشكل والمسقوفة والمحلاّة بالتصوير الجداري والزخارف الجصيّة، وكذا المباني المستديرة من مختلف الأحجام قدّمها ملوك أسرة پولونّاروَه هدية لشعبهم. ولم تخل الجزيرة أيضا من عدّة

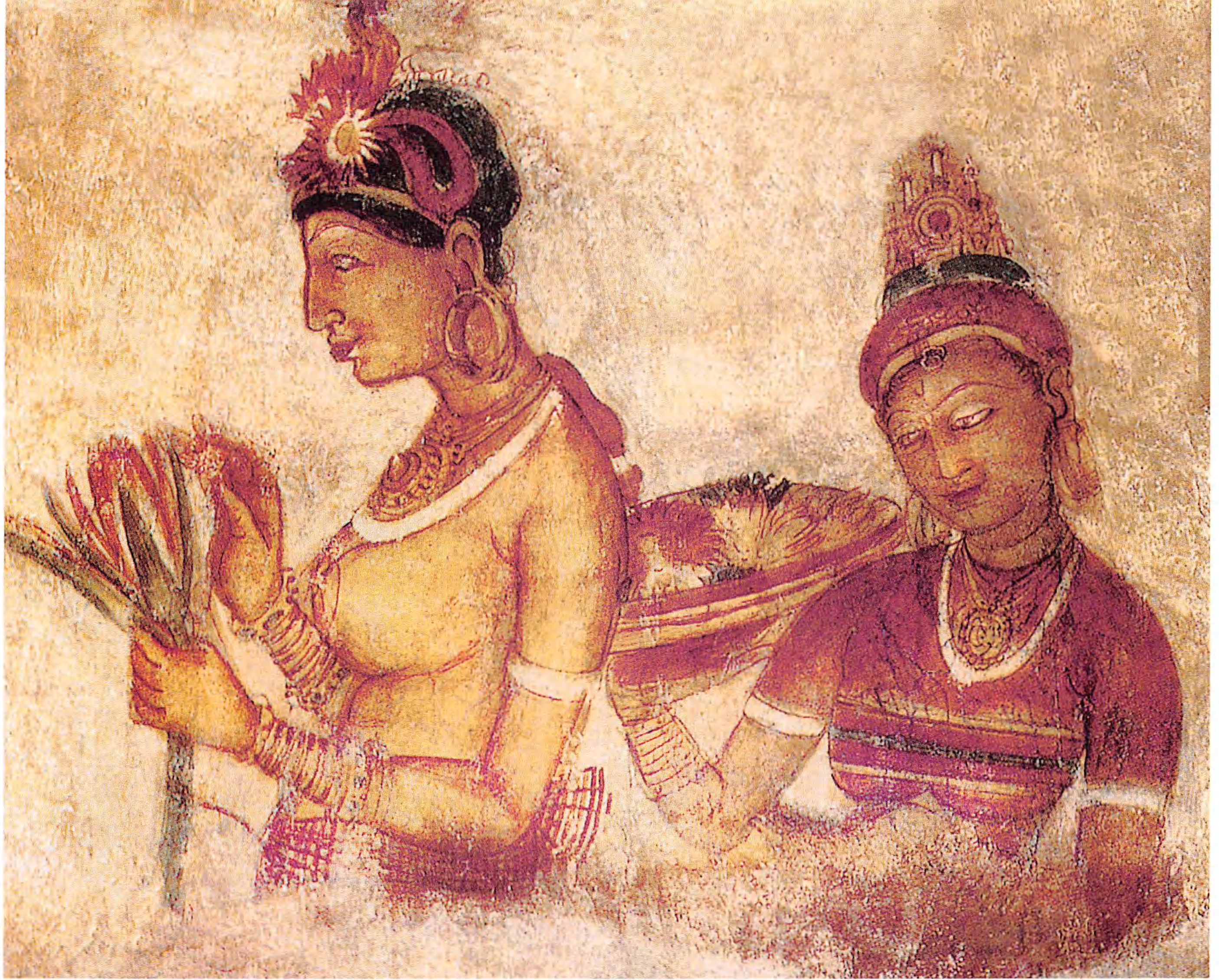


لوحة ١٨٢ أ – حوريات الآپْسَارَه السماويات . تصوير جداري . القرن ٥ . سيجِيْريا . سري لانكا .

معابد هندوكية شيّدها التاميليون خلال فترة احتلال أسرة تشولَه للجزيرة تنطق بذوق جنوب الهند. وما لبثت العاصمة أن انتقلت فيما بعد إلى كاندي، حيث حكمت الجزيرة أسرة ملكية مستقلة حتى عام ١٨١٥ ولم تترك بعدها أثرا يستحق الذِّكر. ومن هنا كانت عمارة عهد أسرة پولونّاروَه هي آخر مراحل ازدهار العمارة في جزيرة سيلان.

هكذا ارتبطت الفنون في جزيرة سري لانكا بصفة عامة ارتباطا وثيقا بفنون جنوبي الهند. وأقدم التحف الفنية التي حفظها الزمن خاتم من العقيق الأحمر عليه نقش يمثّل ملكا جالسا يرجع إلى القرن الثاني ق. م عُثر عليه في ستوپّه **پاتّالا** (داجُوبه پاتّالا) جنوبي الجزيرة. وقد تعذّر على الخبراء الأثريّين تحديد تواريخ المنحوتات الموجودة في **أنورادايُوره**، والراجح أنها تعود إلى الفترة من القرن الأول إلى القرن التاسع، ومن أبدع المنحوتات الموجودة في سيلان تماثيل بوذا، وفي مقدمتها يأتي تمثال بوذا المسمَّى باسم الملك دُوتّا جاماني (القرن الأول الميلادي) في موقع «داجُوبه» رُوانڤالي.

وتشي تماثيل بوذا في الجزيرة بالعلاقة الحميمة مع تماثيل أمارڤتي التي ترجع إلى عام ٢٠٠ م، كما تعود النقوش البارزة إلى القرن الأول أو بعده بقليل، وبصفة خاصة نقوش مدينة ناجه والعديد من مصاطب «الداجوبه» في روانڤالي ذات النقوش المفلطحة التي ترجع في أسلوبها إلى أسلوب نقوش سانشي وسارنات من القرن الأول. أما حجر القمر ذو البريق الصَّدفي المستخدم في تشييد دَرَج مداخل الأديرة والقصور فيزدان بجامات على شكل زهرة لوتس ذات أطر تحتشد بالحيوانات كالخيل والأسود والفيلة والثيران أو الإوز حامل الزهور، ويكتنف الدَّرج رؤوس الفيلة بخراطيمها ونقوش تمثّل الزهريّات وقرون الرخاء[٧٣]. وتعود النقوش الصخرية للفيلة في إيسورومُونيا ڤيهارا المَصُوغَة وفق نهج طراز پاللاّڤه الهندي إلى القرن السابع.



لوحة ١٨٢ ب – حوريات الآپساره السماويات . تصوير جداري . القرن ٥ . سيجيريا . سري لانكا .

وقد درج مواطنو سري لانكا على نسبة التمثال البديع المنحوت في الصخر بمدينة پولوناروه إلى الملك پاراكراما – باهو الأول (١١٥٣ – ١١٨٦)، غير أن تماثيل بوذا وإن قلّت جودةً وروعة عن هذا التمثال من حيث الحجم والتصميم إلا أنها ذات تأثير عميق على المشاهدين، مثل تماثيل بوذا جالسا أو مضطجعا في جال ڤيهارا، وتمثال بوذا المهيب واقفاً يصلّي.

وتحتفظ جزيرة سيلان أيضا بمجموعة من التماثيل البرونزية الصغيرة البديعة ذات المستوى الرفيع، أضخمها حجما تمثال رائع لبوذا جالسا بمدينة بادولّه يعود إلى القرن السادس، كما عُثر مؤخرا في پولونّارُوَه على تماثيل برونزية براهمانية قد ترجع إلى عهد احتلال أسرة تشولَه للجزيرة.

***

وكما شاع موضوع تقمّص الإله ڤشنو في هيئة غفوة النوم فوق جسد الثعبان «**أنانتا سِيساسَاي**» في أنحاء الهند، فقد ظهر أيضا فوق أعتاب معابد كمپوديا وتشامپا، كذلك شاع موضوع رقصة الإله شيڤه «**نتراجه**» في كامپوديا وظفر باهتمام ملحوظ من فنانيها فإذا هم يضيفون إليه شخصية امرأة من أتباعه تقرع الطبل لضبط إيقاع الإله الراقص، ولم تكن هذه الصيغة معروفة إلا في جنوب الهند. ومن جهة أخرى برز موضوع رقصة الإله شيڤه فوق ظهر الثورناندي في ڤيتنام محاكياً نظيره في عهد أسرة پالاّ بشرقي الهند.

أما موضوع كريشنه رافعًا بأصبعه جبل جُوڤَارْدانَه الأثير لدى فناني الهند، والمحفوظ بمتحف پنوم – پنه في كامپوديا، فيستحضر إلى الذهن على الفور رشاقة المشهد نفسه المنحوت في عهد أسرة جويته المجيد. وهناك مشهد بمعبد بايون في أنجكور يمثّل سفينة منحوتة نحتًا غاية في الرهافة والمهارة وقد تجمّع المحاربون والزوارق الشراعية والحيوانات البحرية حول مقدّم السفينة ومؤخرها، وكذا مشهد الإله شيڤه وزوجته پارڤتي جالسيْن فوق ظهر الثور ناندي كما تخيّله الفنان الكامپودچي (**لوحة ١١٤**).

وفي الوقت نفسه اهتم مثّالو الهند الصينية بالموضوعات الأدبية الهندية حتى وجدنا مشهداً من النحت البارز بمتحف جيميه بباريس يصوّر حدثًا مستلهماً من إحدى ملاحم الشاعر كاليداسه المشهورة تبدو فيه الإلهة پارڤتي وهي تصُمُّ أذنيها حتى لا تُصْغي إلى مَنْ يُسيء إلى زوجها شيڤه، وثمة رأس جميل لبوذا بنفس المتحف يرجع إلى حضارة خمير (**لوحة ١٨٤**).

ونحن لا نلمس أثر الفنون الهندية بوضوح أكثر مما نلمسه في إندونيسيا، سواء في اختيار الموضوعات المطروقة أو في تقنية التنفيذ أو في الأسلوب الذي يجمع بين طرازيْ مدرستيْ پاللاڤه وتشالوكيه. وتتيح لنا ستويه **بارابودور** بمدينة جاوه المضاهاة بين مشهد «المَطْهر» الذي دأبت فنون التصوير والنحت الهندية على تمثيله، وبين اللوحات المعروضة في هذه الستويه (**لوحة ١٠٩**).

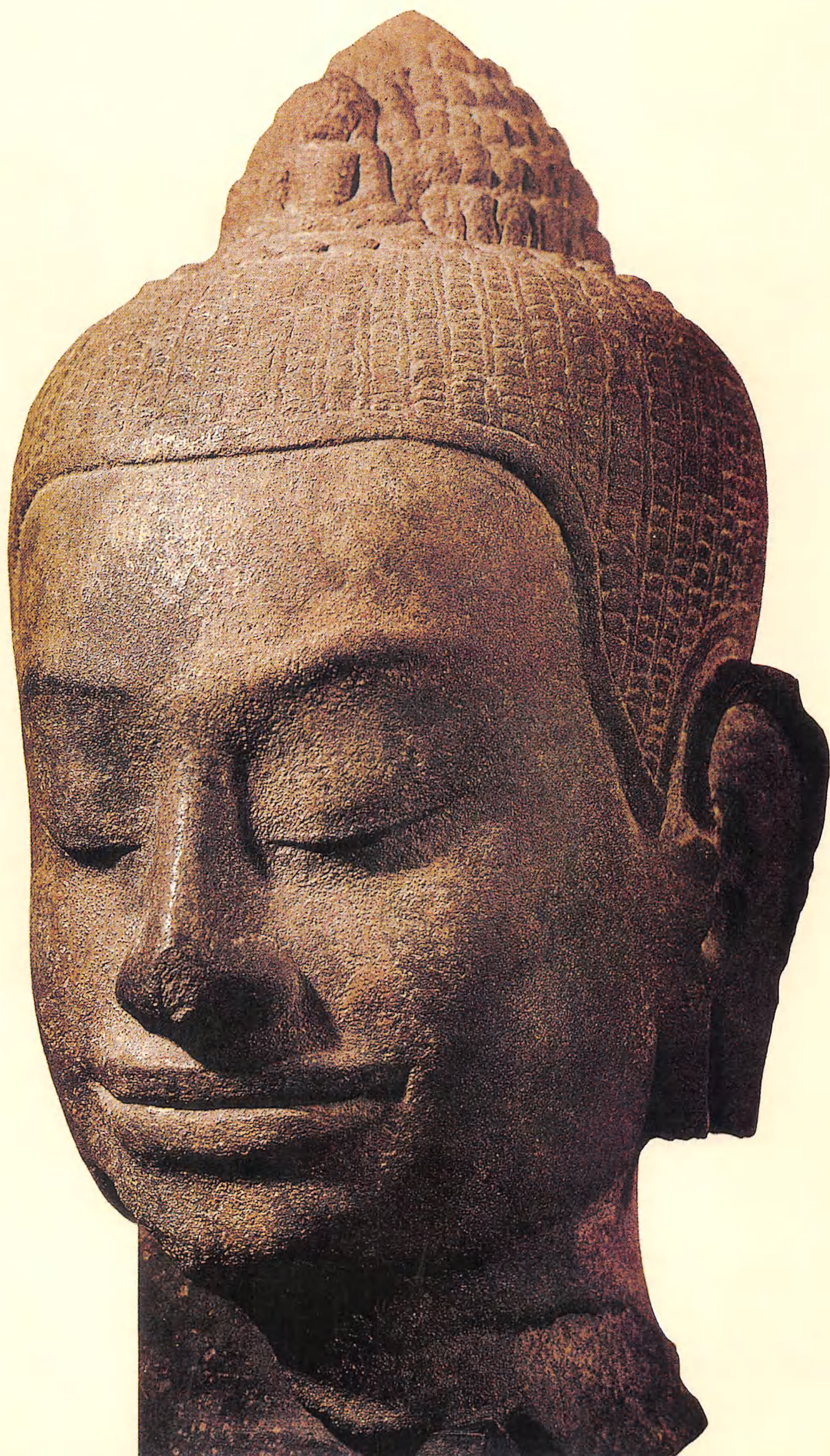
وما تزال بورما تحتفظ بنماذج رائعة متأثرة بالفن الهندي، مثال ذلك: التصاويرُ البديعة للقصص البوذي في مدينة **پاجان** ذاتُ التفاصيل العديدة التي تفتقر إليها مثيلاتها بالهند، والمزوّدة بالشروح المنقوشة بحروف الأبجدية البورمانية.

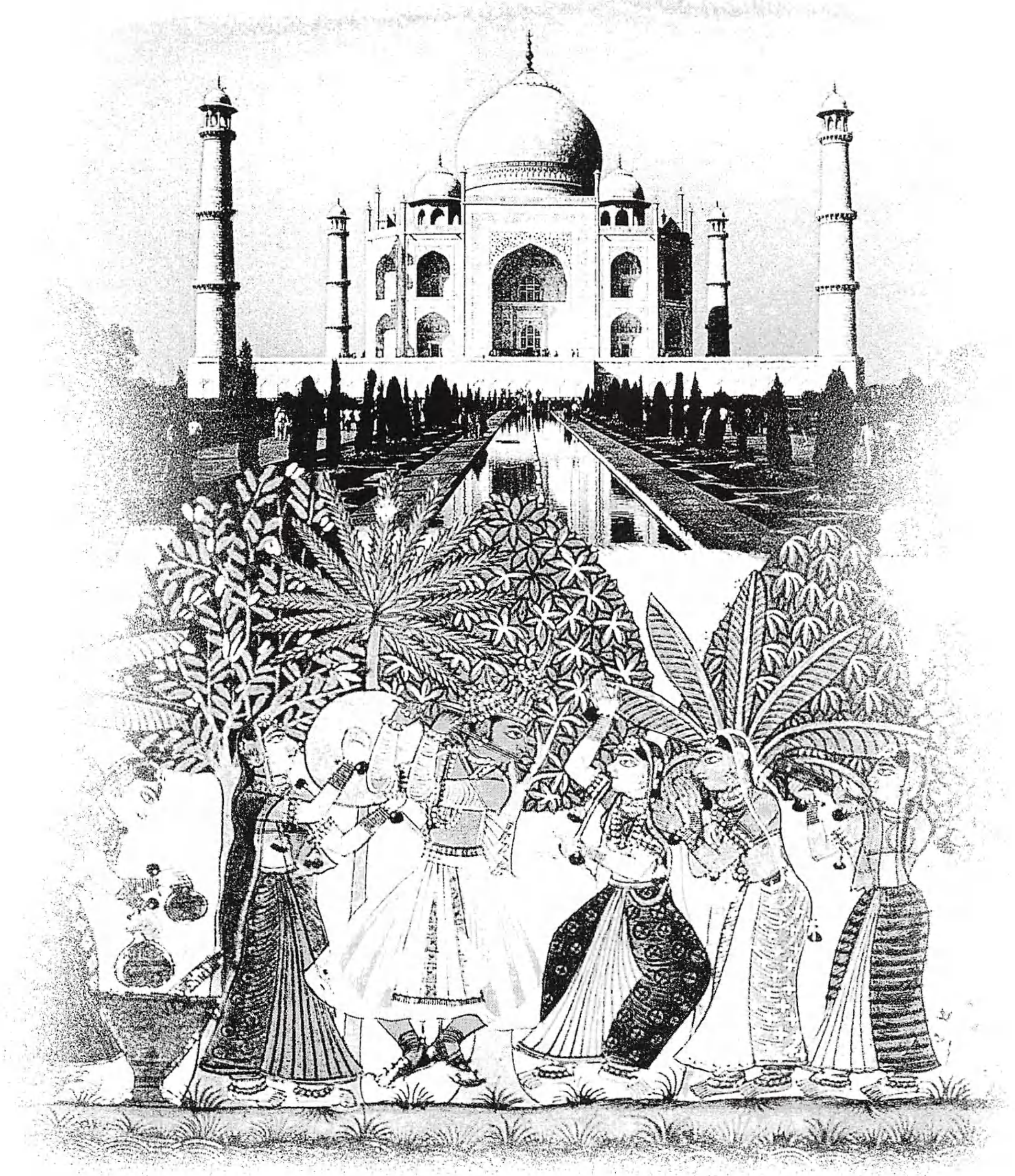
لقد شهد «**طريق الحرير**» ألوف القوافل الوافدة من كافة الأمصار، عابرةً مواقع هامة في قلب آسيا الوسطى، وناقلةً الرهبان الصينيين وأساطين العقيدة البوذية بالهند والتجار وغيرهم من رموز الثقافة الهندية إلى تلك الأقطار النائية.



لوحة ١٨٣ – ضجعة موت بوذا « پاري نرڤانه » .
پُولونَّارُوَه . سري لانكا . القرن ١١ .

لوحة ١٨٤ (الصفحة التالية)– رأس بوذا ، خمير .
القرن ١٢ . متحف جيميه . باريس .





الباب الثالث





لوحة ١٨٦ – تصوير جداري. كهوف آجانته.كهف رقم ١. بوذا جالسًا ومن حوله أعوانه وأتباعه.

الفصلُ الأوّل
التصوير في الهند

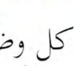
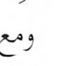
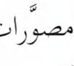
التصوير الجداري

يقدّم لنا فن التصوير الهندي بألوانه الساحرة وخطوطه النقية المجرّدة غير المصحوبة بالظلال ملحمة آسرة تنتظم حياة الشعب الهندي الدينية والاجتماعية والثقافية. ولقد كُشِفَ عن أقدم الرسوم الهندية التي تصوّر قنص الحيوان بالمُغرة الحمراء فوق جدران الكهوف شماليّ الهند، وهي تشبه إلى حدّ بعيد مثيلاتها في كهوف العصر الحجري القديم بإسبانيا والشمال الإفريقي. ومن المؤكد أنه قد نشأت في حوض نهر السند شماليّ غرب الهند حضارة مزدهرة حوالى عام ٢٧٥٠ ق. م كما سبق القول، خلّفت تماثيل مجسّمة وعدداً من الفخاريات المصوَّرة التي تؤكد أن ثمة ضروبًا أخرى من التصوير قد أُنجزت فوق أسطح هشّة لم يُكتب لها البقاء، وهو ما تؤيّده الصيغ النباتية والحيوانية والهندسية المرسومة على أسطح الفخاريات التي اكتُشفت في هارايّه وموهنجودارو و تشانهودارو. وليس ثمة نماذج مصوَّرة تعود إلى الحِقْبة المبكّرة التي نشأت فيها العقائد الهندوكية المتنوّعة، غير أنه حين ظهرت العقيدتان المتنازعتان الجيينية والبوذية أصبحتا مصدريْ إلهام لبعض المصوَّرات الهندية العظمى؛ فقد اكتُشِفت على جدران المعابد والأديرة والكهوف في أجانْتَه (**اللوحات ١٨٥ أ، ب، ١٨٦**) وفي پهاچ وإلّوره وهندوپور وغيرها، وكذا في القلاع والقصور الملكية في راچستان و وادي كانجرا – كولو، مصوَّرات جدارية بوذية يرجع أقدمها إلى القرن الثاني ق. م أكثر موضوعاتها مستمد من قصص بوذا وسيرته، وهو ما أتاح للفنانين تصوير موضوعات الحياة اليومية الهندية؛ ومن ثم كانت مشاهد حياة بوذا التاريخية والأسطورية تكشف بحق عن عادات الهند وأعرافها وعن تقاليد عهد أسرة جوبته بصفة خاصة.

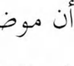
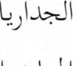
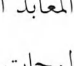
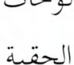
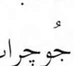
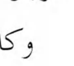
نظرة عامة على التصوير الهندي



وبالرغم من أن التصوير الهندي لم يعرف البُعد الثالث، فقد استطاع الفنانون بالاستخدام الحاذق للألوان الفاتحة في أمامية الصورة والألوان القاتمة في خلفيتها توفير قدر من التجسيم(٧٤) لشخوصهم بعد أن درسوا بعناية شديدة كل وِضْعة من الوضعات، فبدت الشخوص رقّافة نابضةً بالحيوية.

ومع نهاية القرن السابع عادت العقيدة الهندوكية من جديد لتتبوأ مكانتها المرموقة في شمالي الهند، ومع ذلك ظلت مصوَّرات القرن السادس الجدارية – التي تُعتبر أقدم المصوّرات الهندوكية – تهتدي بتقاليد مصوّرات أجانْتَه على الرغم من أن موضوعاتها تدور حول الآلهة الهندوكية، كما زُيّنت الكهوف الجيينيّة من القرن السابع بالتصاوير الحائطية، وما تزال الجداريات البوذية المصوَّرة من القرن الخامس تحتل مواقعها في جزيرة سيلان [سري لانكا] على نحو ما أسلفت. وتحتفظ المعابد الكهفية في إلّورَه بأجمل المصوّرات الهندوكية الجدارية من العصور الوسطى حيث تنطوي زخارف الأسقف على لوحات من حقبتين، تحمل الحقبة المبكّرة منها خلال القرن الثامن سمات تقاليد أجانته، على حين تجلّت في لوحات الحقبة التالية خلال القرن التاسع مظاهر الأسلوب الجديد المتطوّر حيث تُرْهِص قسماته البارزة بأسلوب تصوير مدرسة جُوجرات بغرب الهند، وحيث ازدهرت مدرسة لترقين المخطوطات من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر.






وكان الفنانون قد بدأوا برسم منمنماتهم في البداية على صفحات من سعفات النخيل، ولكن ما لبث الورق أن وفَد من الصين وفارس ليحلّ محل هذه السعفات في إعداد المخطوطات، على أننا لا نلتقي بالنماذج المبكّرة التي حفظها الزمن من



لوحة ١٨٥ أ – رسم جداري بكهوف أچانته. كهف رقم ١. القرن ٥–٦ م. يمثّل بوديثاتڤه وهو يواجه تمثال بوذا الرئيس، ويمسك بيمناه زهرة اللوتس، مشكّلا مع البوديثاتڤه إلى يساره والتمثال المواجه ثالوثا مقدسا. ومن حوله ومن ورائه شخوص أنثوية بعضهن ذوات بشرات بيضاء والبعض الآخر ذوات بشرات داكنة، وعدد من الأقزام والقردة التي يُسْهم وجودها في توكيد روحانية البوديثاتڤه وسكينته النفسية. وهذا المشهد هو أحد المشاهد البوذية التي شاعت خلال حقبة « جوپته ».



لوحة ١٨٥ ب – تصوير جداري يزيّن الجدار الأيسر لمدخل الدير رقم ١ بكهوف أجانته. راقصات وموسيقيات. وقد ظلت الموسيقى والرقص فنَّيْن يحظيان خلال كل العصور باهتمام الشعب الهندي، ويتخذ منهما الفنانون الهنود مادة وموضوعا لمنجزاتهم سواء النحتية أو التصويرية. ويمثّل المشهد المرسوم فوق هذا الجدار أحد حيوات بوذا السابقة المعروفة باسم « چاتاكَه ». ويتكوّن الأوركسترا من فتاتين تنفخان في مصفاريْهما وزوج من الطبول بصلية الشكل، وزوجيْن من الصفّاقات وطبلة على شكل ساعة رملية.

المنمنمات الهندية المصوّرة إلا مع بداية القرن العاشر، وهي تصاوير وصفيّة إيضاحية صغيرة للمخطوطات الچيْنية بغرب الهند ولبعض النصوص الشهيرة في بيهار والبنغال.

ويختلف التصوير الهندي عن التصوير الأوربي الذي يعتمد على الكتل والنّسب السويّة والخطوط الحاضنة (المحوِّطة) الخلاّبة. وإذا كان التصوير الهندي ينقصه الاستيعاب السليم لبِنْية الإنسان التشريحية ولقواعد المنظور وإدراك جوهر المناظر الطبيعية، فقد عوّض هذا كله بخطوطه المعبّرة وبتناغم ألوانه وإضفاء العاطفة الحادّة على مصوّراته. وإذا كان المصوّرون الأوربيون يُعْنون بجمال جسم الإنسان، والصينيون بالطبيعة ومناظرها الساحرة، والفُرس بالزخرفة وتعظيم ملوكهم وأبطالهم، فقد عُنِي الفنانون الهنود بتصوير كل ما يتّصل بموضوع الحب الحافز على تواصل الجنس البشري وتكاثره.

وكان يتولّى إعداد كل مخطوطة ناسخٌ يترك فراغا للصور الموضّحة للنص، ومصوِّر يبدأ عمله بعد أن يفرغ الناسخ من مُهمّته. وكانت كل مخطوطة تُصَان بين لوحيْن من الخشب قد تُرسم عليهما بعض المشاهد الجذّابة. وكان الموسرون من التجار يرعون شؤون هذه المدرسة وينفقون على تلك المخطوطات لتُقدَّم بعدُ إلى الحكماء ورجال الدين بغية نيل رضاهم.

أسرة پالاّ

ويضم فن التصوير الهندي مدارس شتّى، أولها مدرسة أسرة پالاّ (القرن ٨–١٢) التي جاءت منمنماتها على غرار تقاليد التصوير الجداري في أجانته، حيث تُرسم الخطوط الحاضِنَة [المحوّطة][٧٥] للأشكال ثم تُشبَّع بالألوان، وتظهر الخطوط المحوِّطة بدرجات لونية أعمق من ألوان الأشكال ذاتها. ويتميّز التكوين الفني بالبساطة والتناسق وتغليب النزعة الطبيعية، كما تقتصر الخطّة اللونية على ألوان محدودة. غير أن مدرسة ترقين المخطوطات هذه ما لبثت أن توارت مع الفتح الأفغاني لبيهار والبنغال في مطلع القرن الثالث عشر، وإن واصلت نهجها في إقليم نيپال حيث لجأ العديد من الفنانين الهنود. كذلك تمدُّنا كشمير بالعديد من المخطوطات البوذية المصوّرة على سعفات النخيل ولبّ شجر البتولا، وظلّت سعفات النخيل مستخدمة في مخطوطات مدرسة أوريسَه شرقي الهند حتى القرن التاسع عشر في الوقت الذي غدت فيه أثرًا من آثار الماضي في بقية أنحاء الهند. وكانت الخطوط الحاضنة للأشكال في مصوّرات أوريسَه فوق سعف النخيل تُحدَّد أولا بحزوز أو ثقوب، يُمرَّر فوقها المداد الأسود ثم تُشبَّع بالألوان.

المدرسة الچيْنية

وقد ازدهرت المدرسة الهندية الغربية – التي يُطلق عليها أحيانًا اسم المدرسة الچيْنيّة أو مدرسة أپرابرامزَه – في جوچرات وراچستان وبضعة مراكز فنية أخرى ابتداء من القرن الحادي عشر إلى السابع عشر. وجميع مخطوطات هذه المدرسة چيْنيّة، تتناول موضوعاتها المصوّرة إيضاح نصوص «الكالپا سُوتْره» الدينية المقدّسة التي تحظى بتبجيل الچيْنيّين، ولم تتناول الموضوعات البراهمانية إلاّ في مرحلة لاحقة، وقد زُيِّنت جميعها بصور تميَّزت بألوانها الزاهية بعد أن استُخدم اللازورد والتذهيب بسخاء. على أن السّمة اللافتة لهذه المدرسة هي رسم الشخوص في وضعة ثلاثية الأرباع تميّزت بالعيون الجاحظة من الوجوه والأنوف البارزة المدبّبة، وينبض أسلوبها بالتحوير الواضح والحيوية الفطرية، مثال ذلك لوحة تكريس ماهاڤيرَه مؤسّس العقيدة الچيْنيّة (**لوحة ١٨٧**)، حيث يبدو ماهاڤيرَه مرتديًا تنّورته، مزدانًا بالجواهر والأساور، على حين يشدُّ شعره بُغية التخلّص منه، جالسًا أمام الإله «تشاكْرَه» الذي يحمل حَرْبته ثلاثية الشُّعب، ونستدل على ألوهيته وعراقة منبته بالهالة المحيطة برأسه والمظلّة التي تعلوه. وجاء في المخطوطة التي تضمّ هذه المنمنمة أن إجراءات التكريس جرت



لوحة ١٨٧ – تكريس ماهاڤيره مؤسّس العقيدة الچيينْيّة. ويبدو ماهاڤيره متقلّدًا عقدًا مزيّنا بالأساور ومرتديا تنّورته، على حين يشدّ شعره بُغية التخلّص منه، جالسًا أمام الإله « تشاكرَه » الذي يحمل حربته ثلاثية الشُّعَب. ويُستدل على ألوهيته وسلالته الملكية بالهالة المحيطة برأسه والمظلّة التي تعلوه. وجاء في المخطوطة التي تظهر بها هذه المنمنمة أن حفل التكريس جرى أعلى الجبل، ومن هنا ظهرت في أدنى الصورة بعض القمم الجبلية. وتبدو الشخصيّتان في وضعة مُجانبة ثلاثية الأرباع، غير أن العين البعيدة تبدو – كما تقضي الأعراف الچيينْية – كاملة مواجهة بارزة الوجنة. مخطوطة « كاليا – سوتره » الچيينْية عام ١٤٠٤. جوچرات. المتحف البريطاني. لندن.

فوق قمّة الجبل، ومن هنا ظهرت بأدنى الصورة بعض القمم الجبلية. وتبدو الشخصيتان في وضعة مُجانبة ثلاثية الأرباع، غير أن العيْن البعيدة تبدو – كما تقضي الأعراف الچيينيّة –كاملةً مواجِهةً جاحظةً من الوجنة.

كذلك ورَد بهذه المخطوطة نصٌّ مطوّل يتناول مراحل التزيّن التي يمرّ بها الملك **سيدهارته** والد **ماهاڤيرَه** مؤسس العقيدة الچيينيّة، بدءاً من زيارته لقاعة الألعاب الرياضية «الچمنازيوم» صبيحة كل يوم لممارسة رياضات القفز والمصارعة والمبارزة والقتال إلى أن ينال منه الإنهاك، فيغسل شعره بالغَسُول المطهّر، ويستحم بالماء المعطّر، ويجفّف جسده بالمنشفة، ثم يرتدي فاخر الثياب قبل أن يدلف إلى قاعة العرش. وبطبيعة الحال لم يعرض المصوِّر لكافة هذه التفاصيل الدقيقة حيث كانت المساحة المتاحة له بصفحة المخطوطة جدّ محدودة ولم تتعدّ منمنمتيْن صغيرتيْن، تصوّر إحداهما صالة الألعاب الرياضية دون ظهور الملك، يبدو فيها غلامان عاريا الجسد إلاّ من مئزر ساترٍ للعورة يحملان أثقالا خشبية، على حين تشغلُ صيغ التوريقات الزخرفية الفراغات.

ويبدو الملك في المنمنمة الأخرى بعد أن فرغ أحد أتباعه من تزيينه و وقَف وراءه قابضًا على «فلاّية» ذات حدّيْن ليمشّط بها شعر مولاه المشعث. وبرغم المساحة المحدودة التي تشغلها المنمنمة إلا أنها زَخَرَتْ بالدلائل المُشيرة إلى ثراء الملك مثل الكرسي الملكي المرصّع بالجواهر، والمرآة المعدنية التي يرفعها الملك بيُمناه، والظُلَّة الملكية التي تعلوه، والتنّورة الأنيقة المزخرفة التي يرتديها، إلى غير ذلك من معالم الوفرة والثراء التي استطاع الفنان أن يُضَمِّنَها منمنمته الصغيرة، فضلا عن تناقض التعبيرات المرتسمة على وجهيْ الملك والخادم: تعبير الاعتداد بالذات والتعالي على وجه الملك، والابتسامة المريرة على وجه التابع (**لوحة ١٨٨**).

المدرسة الدّكنية



ومع النصف الثاني من القرن السادس عشر جدّ أسلوب متميّز من التصوير في بلاط السلاطين بإقليم الدِّكن – وكان لكل بلاط خصائصه – أُطلق عليه اسم أسلوب المدرسة الدِّكَنيّة الذي جاء شبيهاً بأسلوب مدرسة الإمبراطور أكبر المغولي، فجمع بين النزعة التكلّفية الفارسية والأساليب القومية في غرب الهند والصور الجدارية في جنوب الهند.

وتتميّز المرحلة الأولى من مراحل المدرسة الدِّكَنية بالجلال والهيبة وثراء الألوان وبراعة الرّسامة واستطالة الأشكال ورسم طيّات الثياب على هيئة الدوّامات، كما شاعت الخلفيّات الزاخرة بالأعشاب الكثيفة والزهور اليانعة والأشجار الباسقة بأسلوب تغلب عليه النزعة الشّكلية [٧٦]. ونعرض من بين منجزات هذه المرحلة منمنمة بديعة تمثل لقاءً غراميا (**لوحة ١٨٩**) نشاهد فيه أميرا أنيقا جالسا مستندا إلى حشيّة ضخمة تواكب زخارفها البديعة زخارف السجادة الثمينة التي تغطي أرضية الشرفة، وإلى جواره أسلحته وبضع كؤوس وآنية، على حين تقدّم له صبية فاتنة كأس شراب. وتزهو هذه المنمنمة بتكوينها الفني الخلاّب وبالحسّ الرهيف بالتفاصيل الفنية رفيعة المستوى، كما نلحظ تأثير مدرسة التصوير المغولي الفارسية بوضوح في تشكيل خلفية المشهد من سماء صافية يهلُّ منها القمر وتنتثر في رحابها النجوم، ومن تحتها الأشجار والأزهار، كما تشدّنا أحواض الورد المنسّقة والشجيرات الرهيفة حول الفسقية التي تتصدّر أمامية الصورة.

الراجَه مالَه



على أن المرحلة الأخيرة للمدرسة الدِّكنية شهدت غَلَبة أثر الفن المغولي الذي نفذ إلى البلاط نتيجة لانتشار سلطان المغول، فإذا هذه المدرسة الدِّكنية قد أصبحت فرعًا من فروع المدرسة المغولية. وكان يجري إعداد صورها في بلاطات حيدر أباد وكورنول وشوراپور، وتتناول المشاهد الخاصة بالقصر والبلاط والصور الذاتية [الپورتريهات]، فضلاً عن الصّور الإيضاحية للمخطوطات وللراجَه مالَه [الأكاليل الموسيقية].

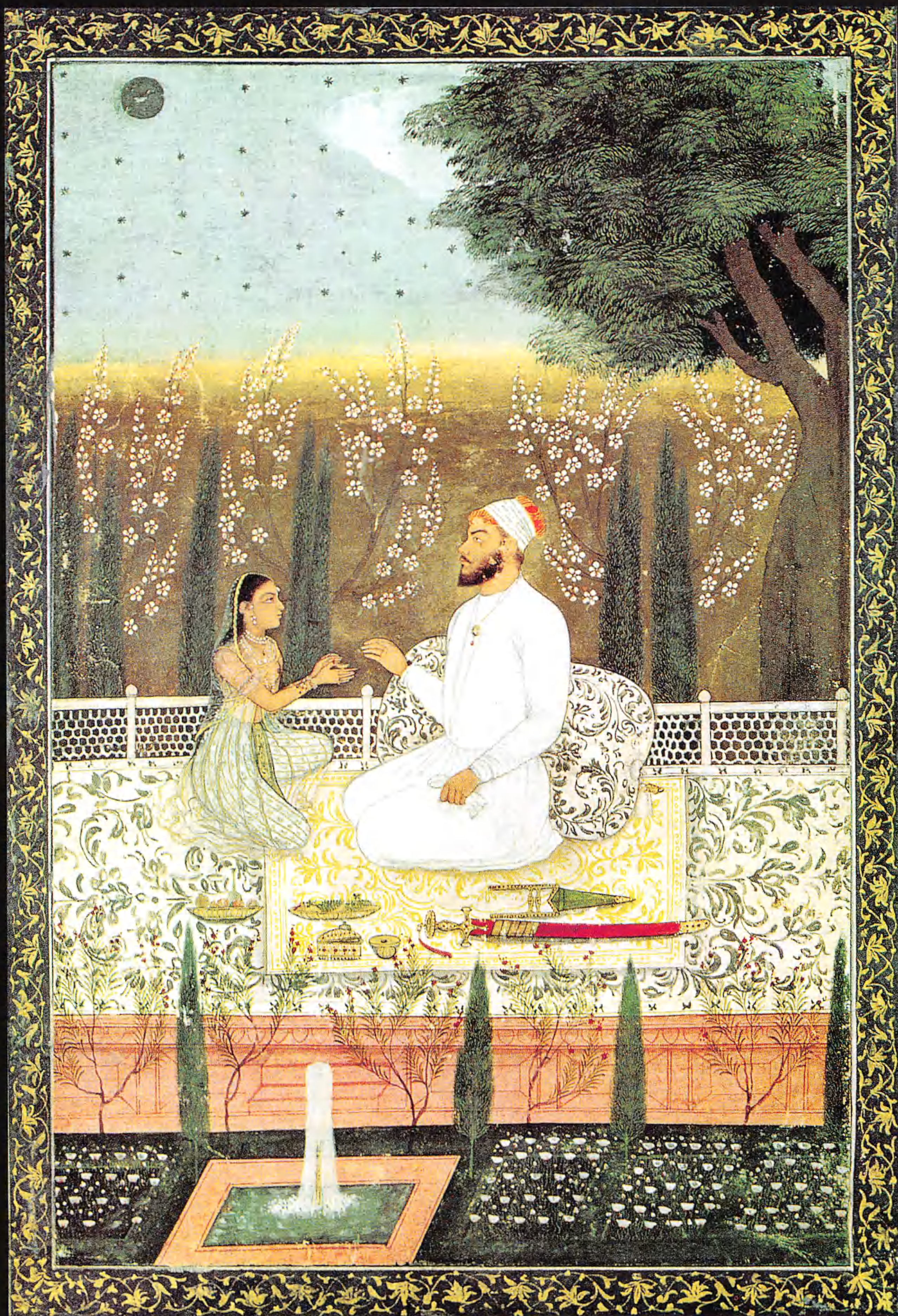
ولمصْطلح «الراجه مالَه» السنسكريتي معانٍ عدّة، أعمقها تلك العلاقة العضوية التي تربط بين أنغام البناء الموسيقي داخل إطار مقام الراجا. وبهذا تكون «الراجَه مالَه» نظاماً موسيقيّا متكاملاً تقوم كل وحدة من وحداته النغمية بالتعبير عن حالة مزاجية قائمة بذاتها ينفعلُ بها المستمع ويندمجُ معها بشعوره، كما تُسفرُ عن تطابقٍ عضوي متناغم بين العبارة الموسيقية والألوان المستخدمة في المنمنمة المصوّرة المعبّرة عن الراجا ماله. وهناك ستة وثلاثون مقاماً موسيقيّا هنديّا يلعب كلٌّ منها دوراً جوهرياً في التصوير والشعر، إذ إن هذه الفنون الثلاثة لا ينفصل أحدها عن الآخر، وفي اجتماعها معاً مُتْعة ثرّة مؤكّدة. ويتكوّن المقام في هذه الموسيقى من عدد من النغمات، ومنه ينشأ اللحن الذي يختلف أثره في آذان المستمعين بعضهم عن البعض الآخر. ويأتي المصوّرون ليُحيلوا هذه الموسيقى المسموعة إلى صورٍ مجسّمة تُمثّل عواطف مختلفة مثل الرغبة واللهفة والشك والغيرة والترقّب إلى غير ذلك، وهذا هو المقابل لما يؤديه الشاعر بكلماته حين يُحيل الموسيقى إلى عبارات وجدانية مختلفة. والمقامات لونان : **الراجه** وهي المقامات المذكَّرة أي الخاصة بالذكور، **والراجيني** وهي المقامات المؤنثة أي الخاصة بالإناث. وتهدف « **الراجه مالَه**» إلى مسايرة نوازع الروح خلال ساعات اليوم المختلفة وفصول السنة، إذ ثمة اختلافٌ بين تأثير ساعة وأخرى، كما أن ثمة اختلافاً بين تأثير فصل وآخر وأثر هذا وذاك على مزاج الإنسان وطبعه. ومن هنا كانت «**الراجه مالَه**» هي التي تهيئ النفس لتقبُّل التباينات المختلفة، عاطفية ومُناخية وموسميّة.

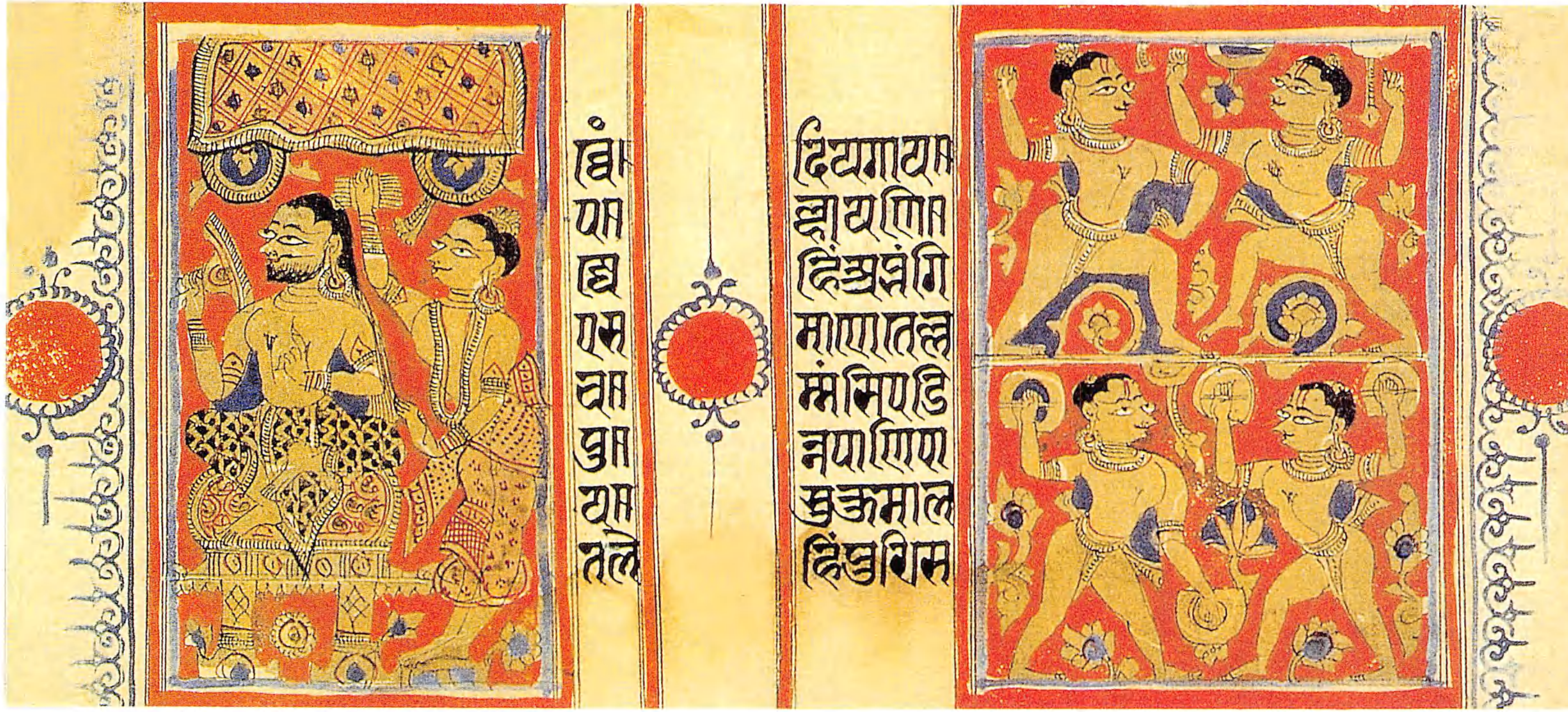
وأعرض مثالاً لأكاليل **الراجه ماله** الموسيقية لحن «الربيع» (ڤاسنت راسْ) الذي يجمع بين الموسيقى والرقص، حيث يبدو إله الحب «كاماديڤه» في هيئة كريشنه (**لوحة ١٩٠**)، كما أعرض مثالا للـ «**راجيني مالَه**» منمنمة تُمثل فتاة تتطلّع إلى وجهها في المرآة (**لوحة ١٩١**) من المدرسة الراجستانية اللاحقة. وكانت قد ظهرت خلال القرن السادس عشر مدرسة التصوير الراجستانية[٧٧] التي انتهجت أسلوب التصوير الشائع في غرب الهند، ومَهَرت في رسم الوجوه مُجانبةً (پروفيل) كما جدّدت في تصميماتها وألوانها. ومع الرُّبع الأخير من القرن السادس عشر ظهر أثر المدرسة المغولية جليّا في تصاوير المدرسة الراجستانية، مما أكسب تلك التصاوير روعة وجمالاً أخّاذاً. وكانت لتلك الصلات المتبادلة بين الحكام المغول والراجاوات الراجستانيين، أثر في إنعاش فن التصوير الراجستاني.

المدرسة الراجستانية



وقد ازدهرت المدرسة الراجستانية في الفترة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر في منطقة شاسعة فسيحة. وإذ كان كل بلاط راجستاني يضم نخبة من الفنانين، فقد تعدّدت أساليب الصور وغدا لكل بلاط أسلوبه. وكانت ميوار وبوندي وبيكانير وجودپور وكيشانجار وچايپور وكوتاه هي أهم المراكز الفنية الراجستانية. وقد تميّز التصوير الراجستاني بأسلوبه الزخرفي الرمزي وبحيويّته فطرية الطابع وبتعبيره المباشر، كما عبّر الفنان الراجستاني عمّا يمسّ المشاعر بوضعات موحية، واستخدم ألواناً ساخنة زاهية تتضام معاً في تناغم مذهل. وتكشف تصاويره عن مهارة فائقة في تكويناتها الفنية، وإن لم تعتمد على «المنظور» الذي توحي به بين الفينة والفينة بقعٌ مختلفة الألوان. وأكثر ما تناوله التصوير الراجستاني موضوعات تدور حول أسطورة الإله كريشنه وفق ما جاءت في الأدب الديني والملاحم والأغاني والمقامات الموسيقية، وتصوير الأبطال والبطلات في وضعات تتفق ومراتب شجاعتهم، وما وُهِبُوا من قوىً بدنية وملَكات ذهنية، وما لهم من أمزجة وعواطف،كما تناول المواسم والفصول وما يتميّز به كل موسم وفصل من ظواهر طبيعية لها أثرها في نفوس العشّاق، وكذا ما سلف من قصص أسطورية وأخرى غرامية – لا سيما قصة الحب بين الإله شيڤه وزوجته پارْڤَتي – ثم كل ما يتصل بالمعتقدات الدينية الهندوكية. على أن أهم ما تتّصف به الصور الراجستانية هو ما كانت تمور به الحياة الراجستانية من فروسية شارك فيها العامة والخاصة، وكذا التغنّي بمفاتن نسائهم وما تفيض به قلوبهن من أحاسيس فياضة.





لوحة ١٨٨ – الملك سيدْهارتَه والد ماهاڤيرَه مؤسّس العقيدة الجِيْنِيّة يتزيّن ويمارس رياضة الصباح.
مَخطوطة كالْپاسُوتْرَه. مؤسّسة سارابايْ. أحمد أباد. القرن ١٥.



◀ لوحة ١٨٩ – لقاء غرامي نرى فيه أميرا أنيقا جالسًا مستندًا إلى حشيّة ضخمة تواكب زخارفها البديعة زخارف السّجادة النفيسة التي تغطّي أرضية الشّرفة، وإلى جواره أسلحته وبضع كؤوس وأوان، في حين تقدّم له غادة حسناء كأس شراب. وتزهو هذه المنمنمة بتكوينها الفني الخلاّب وبالحسّ الرهيف بالتفاصيل الفنية رفيعة المستوى. ونلحظ أن تأثير مدرسة التصوير الفارسية ما زال واضحًا في تشكيل خلفية المشهد، من سماء صافية يَهلُّ منها القمر وتنتثر في رحابها النجوم، ومن تحتها الأشجار والأزهار، كما تشدّنا أحواض الورد المنسّقة حول الفسقيّة في أمامية الصورة. المدرسة الدّكنية. منتصف القرن ١٨. متحف جيميه. باريس.



لوحة ١٩٠ – راجَه مالَه. لحن الربيع « ڤاسنْت ». وتجمع المنمنمة بين الموسيقى والرقص، حيث يبدو « كامه ديڤه » إله الحب (المقابل الهندي لكيوپيد) في هيئة كريشنه. (١٦٦٠). نيودلهي.

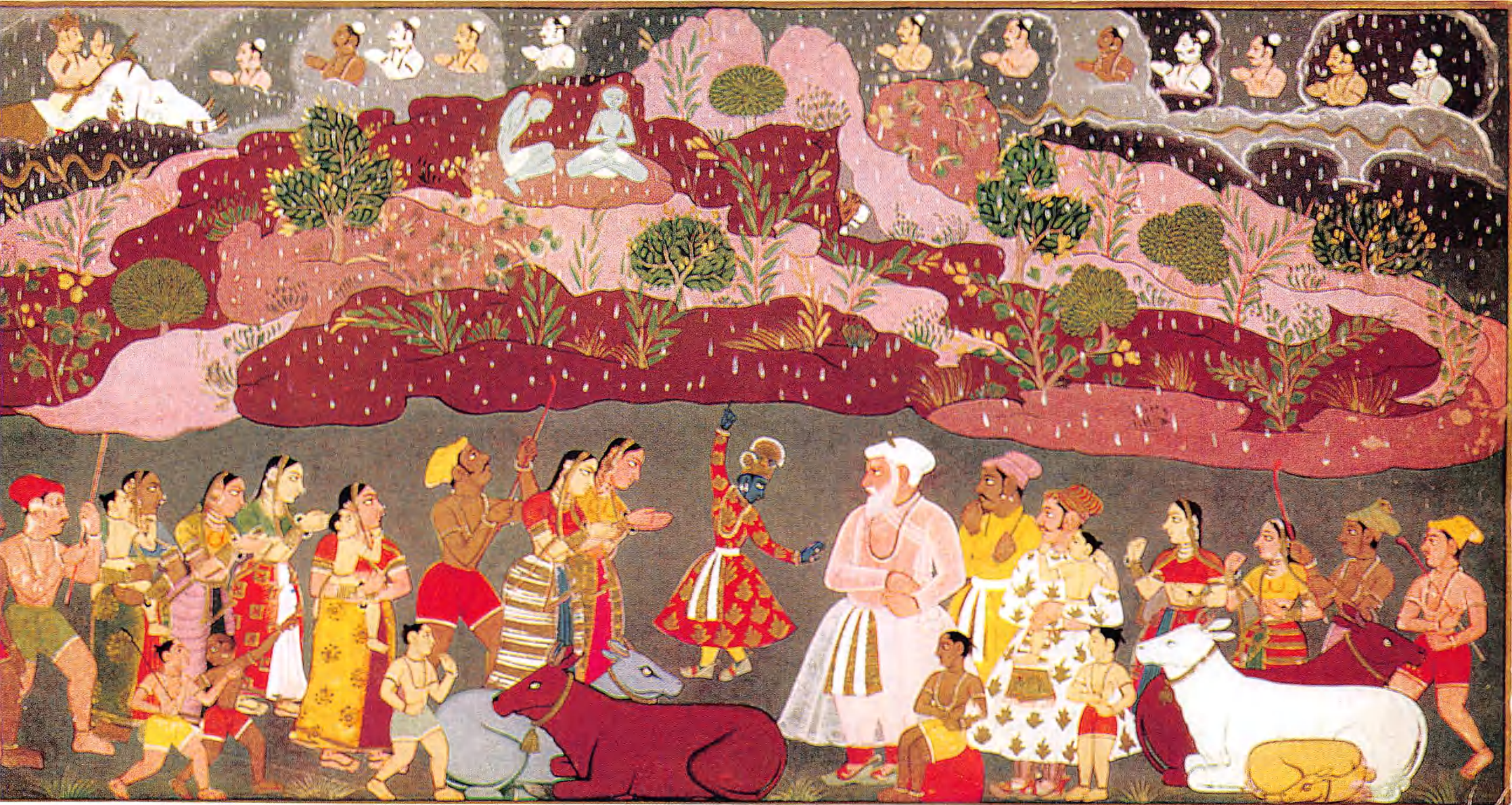


لوحة ١٩١ – راجيني مالَه : فتاة تتطلّع إلى وجهها في المرآة. مجموعة راجَه مالَه من المدرسة الراجستانية اللاحقة. جايبور. القرن ١٩. متحف ريتبرج. زيورخ.

مدرسة ميوار

وثمة منمنمة بديعة تنتمي إلى مدرسة ميوار من مخطوطة «بَهَجَوتْ پُورانَه» **(لوحة ١٩٢)** تمثّل كريشنه بوجهه الأزرق واقفاً أمام خلفية مُفضّضة مرتدياً زيّاً مغوليّاً وهو يرفع جبل جوڤاردان [اسم آخر لكريشنه] بطرف خنصره. وبدا الجبل بألوانه البُنيّة والقرمزية وقد كسته النباتات وانهمرت عليه مياه الأمطار من السُّحب الداكنة، على حين يهيم إندرَه إله الفضاء ممتطيا فيله الأبيض إيراڤات فوق هذه السُّحب، مُشيراً إليها بيَدَيْه كي تنسلّ. وصوّر الفنان طاعة السُّحب لأمر إندرَه شخوصاً أطبقت أيديها علامة الإذعان والتبجيل، وجلس فوق قمة الجبل ناسكان يتعبّدان في صفاء، ووقف الرعاة والراعيات على جانبيْ كريشنه برفقة مُربّيه ورائده ناندَه ذي اللحية البيضاء، ولوّح بعضهم بعصيّهم عاليا إعراباً عن مشاركتهم الوجدانية لكريشنه في رفع الجبل. وأهم ما تتميّز به هذه الصورة الراجستانية هو ألوانها اللافتة البديعة التي تبدو كطلاء الميناء.

وثمة صورة ناطقة أخرى من مخطوطة بَهَجَوتْ پورانَه **(لوحة ١٩٣)** تمثّل كريشنه يقفز إلى الماء كي يغازل راعيات الماشية اللاتي انطلقن سابحات في مياه النهر. وقد وفّق الفنان في إبراز نزْوَة كريشنه وفورة شبابه. وبدت الأشجار على سَجيّتها وطبيعتها، ويكاد لون ماء النهر الرمادي وكذا الخلفية البُنيّة يطغيان على الصورة، ومن ثم استخدم المصوّر ألواناً أربعة هي البرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق لإبراز هذا اللون الرمادي وذاك اللون البنّي. وهذه الصورة من آخر ما صُنِّف تصويراً لمدرسة ميوار في القرن السابع عشر، ولذا تبدو فيها بوادر الاضمحلال الذي يتجلّى في الوجوه التي رُسمَت أضخم مما ينبغي أن تكون عليه. وعلى الرغم من ذلك جاء المنظر ساحراً، وإن فقدت الألوان بعض ما كانت عليه من نُضرة وتألق فيما سلف. وتصوّر منمنمة أخرى من مدرسة **«ميوار»** قصيدة للشاعر سورداس (١٤٨٣ – ١٥٦٣) يُشبّب فيها بالإله كريشنه راقصاً، وقد التزم الفنان فيها بروح القصيدة، حيث نرى **رادْهَه** جالسةً في أعلى يسار الصورة مستظلّة بجوسق وقد أسندت ظهرها



لوحة ١٩٢ – كريشنه يرفع جبل جوڤاردانه بطرف خنصره. مخطوطة بهاجْوَتْ پُورانَه. مدرسة ميوار ١٦٨٠. بنارس.

لوحة ١٩٣ - كريشنه يقفز إلى مياه نهر چامونه لمغازلة فتيات الجُوبي (راعيات الماشية وحالبات البقر) وهُنّ يسبحن في النهر. مدرسة ميوار ١٧٠٠. مجموعة خاصة في بومباي.

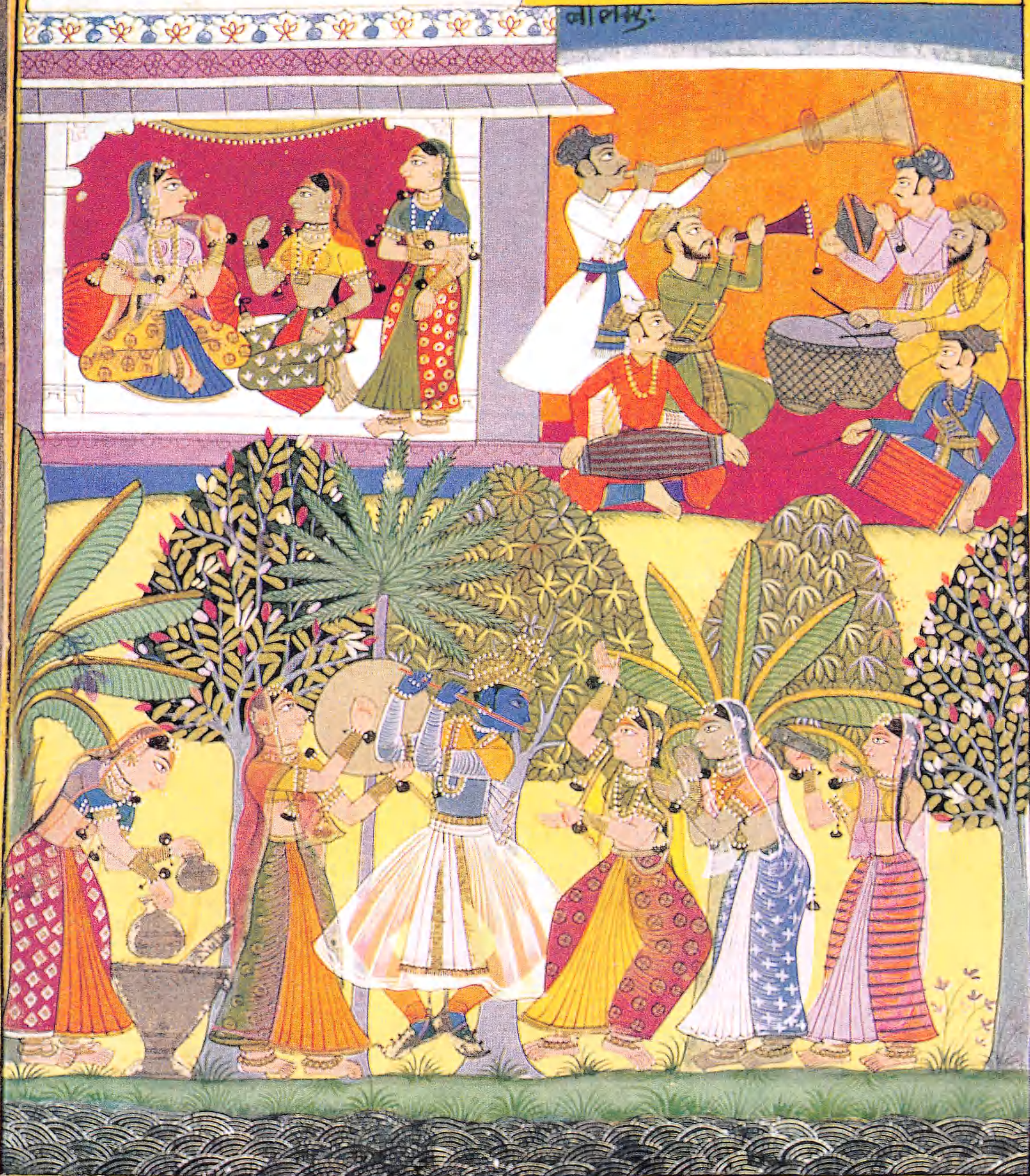


إلى حَشيّة، وهي تُسرُّ إلى وصيفتها بما يعتلج في صدرها من لهفة إلى كريشنه، على حين يعزف الموسيقيون على آلاتهم خارج الجوسق في أعلى يمين اللوحة أمام خلفيّة زعفرانية اللون. ويبدو كريشنه في أمامية الصورة وهو يرقص عازفًا على مصفاره وسط صبايا الجويي عند ضفة نهر چامُونَه المقدس. وبينما تصفّق إحداهن أمامه بكفّيْها لضبط الإيقاع، تُمسك أخرى بالمزمار وتقرع ثالثة الدفّ. وتتميّز اللوحة ببريق ألوانها الزّاهية وبحركة الراقصات والموسيقيين المفعمة بالحيوية. كما يسترعي انتباهنا التكوين الفني المبتكر لمشهد الرقص الذي احتل النصف الأدنى من اللوحة بأكمله مشكّلاً ركيزة يستند عليها مشهدا الجوسق والجوقة الموسيقية لضمان التنسيق بين الأحداث جميعا في وحْدة متوازنة (**لوحة ١٩٤**).

ومن أشهر القصص الشائعة في مخطوطة البَهْجَوَتْ پورانَه قصة « جاچنْدرَه مُوكْشَه» التي تروي قصة فيل ضخم يقود قطيعا من الفيلة في الغابات المتاخمة لجبل تريكوته. وذات يوم وقد ضاق الفيل ذرعًا بحرارة الجو المرتفعة دلف إلى البحيرة وانطلق يَرُشّ الماء بخرطومه على جسده لترطيبه، وإذا بتمساح مفترس يُنشب أنيابه في ساقه. وحاول الفيل الإفلات مستخدما كل قواه للتخلّص من قبضة التمساح إلا أنه لم يفلح، إذ أخذ التمساح يجرُّه شيئا فشيئا إلى مياه البحيرة العميقة. ولم يعد أمام الفيل إلاّ الابتهال إلى رب الكون والدعاء حتى يظفر بالنجاة. وما إن سمع الربّ ضراعة الفيل حتى تجلّى أمامه، فسارع الفيل إلى اقتطاف زهرة لوتس بخرطومه ليقدّمها إلى الإله شاكراً، وإذا الإله يصوّب قُرصه ذا النصل الحاد إلى التمساح فيُصيبه في مقتل. وثمة لوحة مصوّرة من مدرسة **ميوار** تصوّر الشطر الأول من هذه القصة (**لوحة ١٩٥**) حيث يبدو الفيل مصطحبًا أنثاه ليلهُوَا في مياه البحيرة قبيل اقتراب التمساح. وتفيض مخطوطة البهْجَوَت پورانَه في وصف جبل تريكُوتَه بقممه البديعة الثلاث، إحداها من الحديد والثانية من الفضّة والثالثة من الذهب، تكسوها جميعا الأشجار والشجيرات، وتمرح الأيائل والأفاعي و وحشيّ الحيوان من نمور وأسود في حدائق واديه، وتنطلق الحوريات الراقصات «آپْسَارَه» محلّقات في السماء. وتطلّ الحديقة على بحيرة يخوض فيها الفيل وأُنثاه، على حين يصدح الفضاء بموسيقى السماوات. و وزّع الفنان شخوصه في أنحاء اللوحة، سواء الرجلان اللذان يتبادلان الحديث في الركن الأعلى الأيسر من اللوحة، أو الكاتب العمومي (العرضحالجي)الذي يُطالع عريضة قدّمها إليه أحد المتردّدين عليه وقد جلس أمامه في الركن الأعلى الأيمن من الصورة، أو اليوجي المتّخذ وضعة التأمل في الركن الأدنى الأيمن.

وللفنان **مانوشار** لوحة مصوّرة بأسلوب مدرسة ميوار في عام ١٦٤٩ تمثل عودة الملك داشَرّتْ على رأس فرسانه ومحاربيه إلى عاصمته أُيودْهيَه بعد أن تم إنقاذها من الجيوش المعتدية على يديه (**لوحة ١٩٦**). نرى فيها نساء المدينة واقفات في صفوف ثلاثة يستقبلنه مرحّبات أمام بوّابة قصره بالفناء المواجه، تتقدّمهن زعيمتهن حاملةً بيديها الوعاء الذهبي المبشّر بالخير والفأل الحسن وفق تقاليد أهالي ولاية ميوار. ويبدو داشَرّتْ إلى يمين اللوحة ممتطيًا صهوة جواد أبيض في حراسة فرسانه وأفراد حاشيته. وتتجلّى في الصورة الألوان الزاهية المأثورة عن مدرسة ميوار وعناية فنّانيها بتقسيم الخلفيّات إلى مساحات لونية متباينة، فضلا عن الالتزام بالفخامة والإبهار المعهوديْن في التصوير الراچستاني في منتصف القرن السابع عشر، فنُعجَب بجمال التنسيق الذي راعاه الفنان عند توزيع الشخوص الغفيرة من البشر على مساحة الصورة بأكملها، فضلا عن الترابط المُحكم والالتحام المكين بين عناصر الموضوع المصوّر بوسائل مبتكرة، مثل حيلة تراص الفرسان الرأسي على امتداد يمين اللوحة من قمّتها إلى أدناها. كما تمنحنا هذه المنمنمة فرصة التعرّف على مظاهر الأبّهة التي كان يُسْبغُها الراچپوت على مواكبهم ومبانيهم، مثل صفوف القباب الناهضة وراء سور المدينة مُضْفيةً سمة الجلال المواكبة لحياة القصور خلال العصور الوسطى الهندية. وبالرغم من التحوير الذي لحق أنماط الرجال والنساء إلاّ أن ثمة لمسة واقعية تسود المشهد.

◄ **لوحة ١٩٤ – رقصة الإله كريشنه. مدرسة ميوار ١٦٥٠.**
مجموعة جوبي كريشنه كانوريَه الخاصة. كلكتا.



ويتميّز الأسلوب الراجستاني بتنوُّعه الشديد الذي يبدو واضحًا في تصاوير الولايات الراجستانية القريبة من بعضها جغرافيًا، ومردّ هذا إلى اعتزاز رعاة الفن من الحكام الراجستانيين كلٌّ بميوله دون أن يتأثر بأسلوب أي حاكم مجاور. فبينما عُنيت بعض المدارس برهافة التنفيذ، عُنيت مدارس أخرى بزُهوّ الألوان أو الإفراط في التكلّف. ويتمثّل هذا التكلّف(٧٨) الذي بلغ الغاية في أسلوب مدرسة كيشانجار فيما نراه من رسم العيون شديدة الانحراف ومن رسم الوجوه على غاية من الجمال الذي يفوق المألوف (**لوحة ١٩٧**).

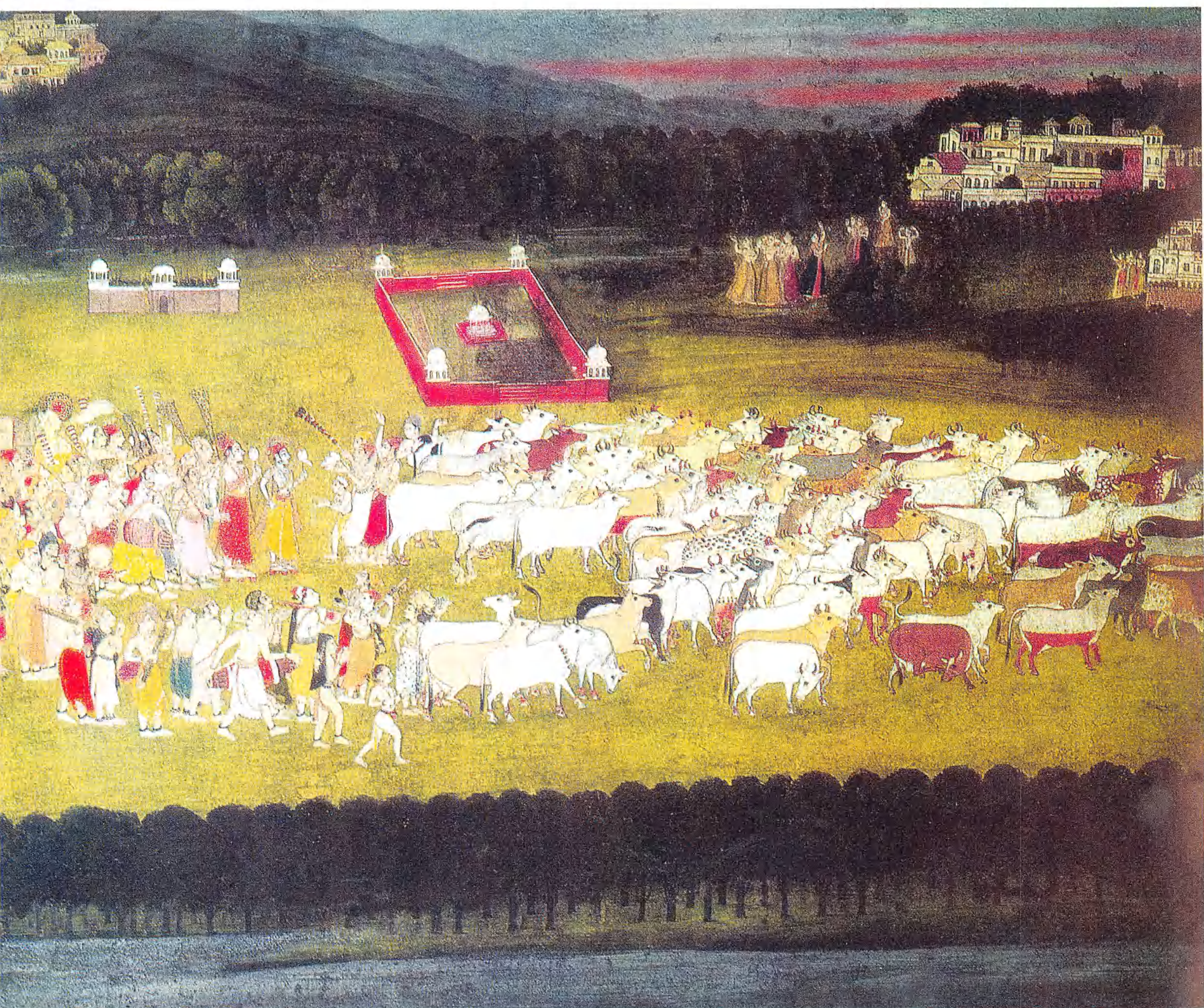
وإذ تميّزت منطقة ميوار بغاباتها الكثيفة وجبالها الشاهقة وبحيراتها الفسيحة وقصورها الفارهة العتيقة، لذا كانت مصدر إلهام للمصوّرين الذين جاءت تصاويرهم محاكية لهذه الطبيعة الخلاّبة كل المحاكاة. وتمثّل مدرسة ميوار التي بلغت قمة ازدهارها فيما بين عامي ١٦٦٠ و ١٧٠٠ جانبًا ملحوظًا من تاريخ الفن الهندي على الرغم من افتقارها إلى تلك التقنية الفاخرة الجذّابة التي شاعت في التصوير المغولي المعاصر لها. وبينما كان التصوير المغولي فنّا خاصًا بالأرستقراطية والبلاط، كان تصوير مدرسة ميوار يتناول ما يُرضي أذواق العامة ويحوُذ إعجابهم، ومن هنا كان أكثر شيوعًا بين الناس، على نحو ما نرى في منمنمة لرادْهَه وهي تأخذ في زينتها (**لوحة ١٩٨**).

وتضم راجستان أيضا ولاية بوندي الواقعة في وسطها، وقد نشأت فيها خلال القرن السابع عشر مدرسة للتصوير غزيرة الإنتاج تتميز بحسّها اللوني الرهيف وبراعة تصميماتها.



لوحة ١٩٥ (اعلى يسار)– أسطورة جاجِنْدرَه مُوكْشَه. مخطوطة بهاجْوَتْ پُورانَه ١٦٥٥. مدرسة ميوار. مجموعة كريشنه جُوپي كانوريَه الخاصة. كلكتا.

لوحة ١٩٦ – عودة الملك داشَرَتْ والد الإله رامَه بصحبة فرسانه إلى عاصمته آيودْهيَه. مخطوطة الرامايَنَه المحفوظة بمتحف أمير ويلز. بومباي. مدرسة ميوار. الفنان مانوشار ١٦٤٩. ◀



لوحة ١٩٧ – رعاة البقر يسوقون ماشيتهم صوب حظائرهم مع الغروب. مدرسة كيشانجار ١٧٥٠. المتحف القومي بنيودلهي.

لوحة ١٩٨ – رادهه تأخذ في زينتها. ◀
مدرسة ميوار ١٦٥٠.



المدرسة الراچپوتيّة

ويُجمع الراسخون في مجال فن التصوير الهندي على أن منمنمات المدرسة الراچپوتية هي أروع التصاوير الهندية، وهي وإن كانت تحمل بعض السمات الفارسية إلا أنّها تختلف الاختلاف كله عن تصاوير المدرسة المغولية الهندية المعاصرة لها، إذ كان مصوّرو الراچپوت يجمعون بين ما كان لأسلافهم من تقاليد وبين ما تختزن مُهْجاتهم من فيض التصوير الهندي الشعبي، فغدوا أصحاب طراز جديد فريد صوّروا به المأثورات الشعبية الهندية على أحسن وجه. وكان التصوير الراچپوتي سابقاً للتصوير المغولي ثم عايشه وعاش بعده، وكانت نشأته في مدارس إقليمية، وكما استقى أصله من تقاليد التصوير الراچپوتي القديم فقد استلهم أيضا التصوير الفارسي الذي استمدّ منه التصوير المغولي أسلوبه. واسم مدرسة «راچپوت»(٧٩) مأخوذ من كنية حكام المنطقة التي تضمّ إقليم راچپوتان(٨٠) وتلال البِنَجاب في الفترة من القرن السادس عشر إلى التاسع عشر.

ومن الإنصاف التنويه بتشجيع الحكّام المغول المسلمين في أحمد نَجَر وبيدار وجولكونده وبيچاپور لتقاليد التصوير الهندوكية، فإذا المصوّرون يملؤون صورهم بالحركة الجارفة المأثورة عن تلك التقاليد، كما أضفوا النكهة الرومانسية على موضوعاتهم، وبرعوا في رسم الغلالات الشفّافة بدقة وإتقان، وضمّوا اللونين الأبيض والذهبي إلى مجموعة الألوان التي يستخدمونها.

وقد عُنيت مدرسة راچپوت بالمشاهد القومية التي تدور حول موضوعات أربعة: المقامات الموسيقية المعروفة باسم «راجه مالَه» [الأكاليل الموسيقية]، والموضوعات الرومانسية، والملاحم، والموضوعات الغرامية.

وكانت أشعار الملاحم تعبّر عن مغامرات الأبطال والفرسان ضد قوى الشرّ المتمثّلة في هيئة مخلوقات وحشية، وكان النصر ينعقد بطبيعة الحال للبطل بغضّ النظر عن شدّة بأس خصومه. ومن بين هذه الملاحم ظفرت قصة البطل «رامه» بنصيب كبير في صور مدرسة راچپوت، نقدّم من بينها منمنمة تمثّل كريشنه وهو يبتلع النار التي اشتعلت في الغابة إنقاذاً لأهالي بلدة قراجَه من الدمار الذي كان سيحلّ بهم وبقطعانهم بعد أن استنجدت به فتيات الجُوبي حالبات اللبن، وإذا الماشية بعد أن هبّ كريشنه لنجدتها ترعى في اطمئنان متطلّعةً إليه مؤمنةً بأنه لن يتركها نَهْباً للهلاك **(لوحة ١٩٩)**.

وتتصل الموضوعات الدينية اتصالاً وثيقاً بالملاحم الشعرية لأنها تروي مغامرات الآلهة والأبطال وهم يصارعون المخلوقات الوحشية ويقضون عليها. وقد تتخلّل هذه القصص بعض المغامرات الغرامية للآلهة والعلاقات الجنسية المثيرة. وهكذا لعبت مغامرات الإله كريشنه – على سبيل المثال – منذ ميلاده حتى غيبته دوراً كبيراً في تزويد مصوّري المنمنمات الراچپوتية برصيد لا حصر له من الموضوعات الجذّابة. ولم يقتصر التصوير على كريشنه وحده بل امتد إلى شيڤه وزوجته وذراريه، مثال ذلك صورة من مخطوطة «جيتا جُوڤيندَه» تمثّل رادهَه إلى اليسار جالسة تحت شجرة مزهرة تشكو لإحدى رفيقاتها ما تستشعره من غيرة، في حين يبدو كريشنه في يمين الصورة وهو يعزفُ بمصفاره أنغامه الإلهية التي تستهوي بعض الفتيات **(لوحة ٢٠٠)**.

وآخر موضوعات التصوير الراچپوتي هو العشق والغرام. ومثل هذا اللون الخاص من التصوير الهندي يحملنا على التأمل العميق في تفاصيل الموضوع المصوَّر لأن الفنان لا يترك شيئا للصدفة أو يعبرّ بفرشاته عن نزوة عابرة. فلا تقع عيوننا إلا على نساء ملداوات نَضَيْن كساءهن، وظهرن بضّات الأجساد ممشوقات، ضامرات البطون، دقيقات الخصور، مكتنزات الأرداف، قد دقّت أطرافهن واكتملت. كما نشهد أعيناً نجلاوات تومئ بصراحة للتداني المشبوب، و وِضْعات أجساد كاشفة داعية، وتثنّيات أبدان لدنة مغرية، وبسمات غامضة وإن صرّحت. ونرى العشّاق تارة يلتقون خلسة وتارة أخرى يتعانقون جهرة بحرارة، أو قد تبدو السيدة وهي تأخذ في زينتها على انفراد قبل موعد اللقاء، أو وهي تنفعل غضباً بعد أن هجرها عشيقها، أو وهي



لوحة ١٩٩ – كريشنه يبتلع النار المشتعلة في الغابة. مخطوطة بهاجْوَتْ بُورانَه. مدرسة راچپوت. كلكتا.

لوحة ٢٠٠ – رادهَه تشكو لصديقتها ما تستشعره من غيرة تحت شجرة مزهرة، في حين يعزف كريشنه على مصفار أمام حسناوات. بومباي ١٧٩٠.

تتطلّع من شُرفتها نحو الأفق انتظاراً لوصول محبوبها، أو وهي تعدو نحوه خلال إحدى العواصف المُمطرة دون مبالاة بما قد يعترضها من أخطار. وما أكثر ما يستلقي العشّاق فوق الأسِرَّة ملتحمةً أجسادهم في وضعات مستعرة، ونرى الزوجات ينطلقن من دورهن وقد ارتسمت على وجوههن الرغبة الجامحة دون مواراة. وأحيانا تنظر إحداهن إلى المرآة ترصدُ آثارَ جذوة العشّاق، وقد تصدر عنها آهة احتجاج خافتة مُوحية بالجَوى أو بالارتواء.

على أن الفنان عادة ما يلتزم بالحرص حتى لا يزجّ بنفسه في متاهات لا قِبَل له بمواجهتها، فيحاول في النهاية تورية ما أفصحت عنه فرشاته تجنّبًا للتحديد الصريح باللجوء إلى الإبهام. وغالبا ما يكون ملتقى العشّاق شرفة فسيحة تطلّ على حديقة تحفّها الجدران الموشّاة بالزخارف والأعمدة والأسوجة، أو خميلة رائعة الجمال تتنوّع ألوان أشجارها على امتداد البصر تُتوّجها قباب من الأغصان المورقة المتواشجة، وتبدو السّحب معلّقةً في السماء طبقةً فوق طبقة من الزخارف المتموّجة وكأنها ستار مسرحي ما يلبث أن ينسدل.

وتزوِّدنا مدرسة راجپوت بصورةٍ جليّة عن الحياة اليوميَّة في أرجاء الهند حتى لو كان الموضوع المصوَّر مستقًى من الأدب، مثل مشاهد غراميات كريشنه الذي آثر ألاّ يقضي وقته على الأرض متبتّلاً بالمعابد، فانطلق مغازلاً بائعات اللبن مشاركًا راعيات الماشية لَهْوَهُنّ مادًّا لهنّ يد المساعدة في أداء مهامهنّ، حتى غدت متابعة أنشطة كريشنه في المنمنمات المصوّرة وكأنها جولة في قرى الهند وريفها وأنهارها، حيث نشهد الرعاة يسوقون قطعانهم، والنجّارين والبنّائين والحرفيين وربّات البيوت يؤدُّون واجباتهن، ونلمّ بأزيائهم وسلوكهم وأعرافهم بمجرد التطلُّع إلى هذه المنمنمات التي كان الفنّانون يصوِّرون فيها الحيوانَ بحدب ومحبّة دافقة. ولم تقتصر أهمية هذه المنمنمات على الترّحال بين أنحاء الريف الهنديٍّ، بل إنها تكشف أيضا عن أحلام الناس وآمالهم. وقد احتلت المرأة الهندية مكانة أساسية هامة في التصوير الراجپوتيّ تجلَّت فيها برشاقتها وجمالها وجاذبيتها أكثر مما بدا الرجل. على أن هذه الظاهرة لم تكن بأيّة حال تعبيراً عن صدارة المرأة الهندية في مجتمعها، فلقد أعدَّ هذه المنمنمات فنّانون رجال من أجل الرِّجال.

وقد تميَّزت مرحلة مدرسة راجپوت المبكِّرة بالرسوم الزخرفية المسطّحة الخالية من أي حسٍّ بالتجسيم، ولكن ما لبث المصوِّرون أن أضْفوا على منمنماتهم مزيداً من الرِّقة. وبالرغم من أن اهتمامهم كان ما يزال مُنْصبّا على الفِكْرة التي يبغون التعبيرَ عنها أكثر من التزام الواقعية فقد بدأت الحركة تدبُّ في شخوصهم. والثابت أن أعظمَ مصوِّراتِ مدرسةِ راجپوت قد صُوِّرت في مدينة **كانجرَه** حيث بدأ الفنانون يخطون خُطُواتٍ واسعةً نحوَ الالتزام بالواقعية في تصوير موضوعاتهم، وإن انحصر اهتمامهم الأول في السيطرة المُثلى على الخطوط التي أضفوا بها اللّمسات «الغنائية» على رسومهم المعبّرة عن الانفعالات بطريقة أخّاذة تستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل والشعور الذي يناجي القلب والصورة الشعرية التي تَمثُلُ في الخيال، كما جاءت ألوانهم ناعمة مواكبة أشدّ المواكبة لطبيعة تصاويرهم.

مدرسة پاهاري



أما الازدهار الذي ليس بعده ازدهار في فن تصوير المنمنمات الهندية فكان في ولايات الهند الشمالية وعند سفوح جبال الهملايا، وإن احتلت هذه وتلك رقعة ضيقة من الأرض. وعلى الرغم من قرب هذه الولايات بعضها من بعض إلا أن الجبال تكاد تفصل الواحدة عن الأخرى. وتشمل هذه الولايات باشوهلي وچامو وتشامبه ونور پور وجولر وأنجره وبيلاسپور وكولو وماندي وجاروال والپنجاب. وجميع المنمنمات التي ظهرت في هذه الولايات هي من صُنع مدرسة پاهاري المشهورة باسم مدرسة راجپوت. ويحتفظ متحف شانديجار بلوحة فريدة من نوعها من مدرسة پاهاري بلغت الغاية من الرقة



والرهافة، تجمع بين الإله شيڤه وأسرته حيث يعيش فوق قمة جبل كايْلاشه في شمال سلسلة جبال الهمالايا، وتمثّل اللوحة جانبًا من الأساطير الهندوكية الرامزة إلى الصراع الأبدي بين الخير والشرّ (**لوحة ٢٠١**).

ويبدو شيڤه جالسًا تحت ظل شجرة وقد احتضن ابنه جانيشه إله الحكمة ومُفرِّج الكروب ذا رأس الفيل والأيدي الأربع والبطن الناتئة، وإلى جوار شيڤه زوجته الأثيرة پارڤتي ابنة هيماڤان إله الجبل، والتي يُعتبر زواجه منها «**النموذج الأصلي**» للزواج البشري الذي يُضفي القداسة على قوى الإخصاب والإنجاب، نراها وقد ضمّت ابنتها إلى صدرها متأمّلةً وجه زوجها في حب وولَه واشتياق بعد أن افترشوا جميعا بساطًا من جلد الفهد المرقّط يستدفئون براكية نار، ومن أمامهم جمجمة ترمز إلى قدرات الإله شيڤه المدمّرة. ويربض وراء هذه الأسرة السعيدة الثور ناندي المقدّس مَطيّة الإله شيڤه، على حين يبدو إلى جواره طاووس جميل وقد أخذته إغفاءة ناعمًا بالسلام في حضرة شيڤه. وقد كانت الحرب بين الآلهة والشياطين مستعرة منذ الأزل إلى أن اتفق الطرفان – كما تقول الأسطورة – على تقسيم الكون بينهما بحيث تمتلك الآلهة اليابسة وتمتلك الشياطين المياه. غير أن السُّمّ الزعاف ما لبث أن انبثق من البحار، فآلى شيڤه على نفسه أن يتجرّعه دون أن يهضمه، وهو ما يُلقي الضوء على مشهد الثعبان في المنمنمة وهو ينفثُ سُمَّه في الطبق الذي يحمله شيڤه كي يتجرّعه، فإذا لون عنقه يتحول إلى الزُّرقة، وهو الأمر الذي غفَلَ عنه المصوّر. ويربض الأسد إلى جوار پارڤتي التي تمتطيه عند اللزوم إعرابًا عن قدرة المرأة على الحدّ من خيلاء الرجل. ويبدو إلى يمين شيڤه الفيل ذلك الحيوان طويل العمر شديد الذكاء، وقد قبع وراءه « الفأر» الذي تقول الأسطورة إنه كان في الأصل شيطانا يعيث في الدنيا فسادا فإذا الإله جانيشه يتصدّى له ويمسخه فأرا مستأنسًا يمتطيه أينما توجّه. أما الكرة في يد ابنة الإله فكانت هي الأخرى شيطانا حوّله الإله جانيشه إلى كرة مُتَدَحْرِجة.

▲ **لوحة ٢٠١ – شيڤه وأسرته فوق قمة جبل كايلاشه حيث يعيش. مدرسة پاهاري ١٨٠٠. راجپوت. متحف شانديجار.**

مدرسة باشوهلي

والمعنى الحرفي للتصوير **الپاهاري** هو التصوير في المناطق الجبلية. وثمة مراحل ثلاث للتصوير الپاهاري، أولاها مرحلة **باشوهلي**، ثم **مرحلة ما قبل كانجرَه**، ثم مرحلة **كانجرَه** التي تنقسم بدورها إلى أسلوبين، أولهما الأسلوب التقليدي وثانيهما أسلوب البهجاته، وأكثر هذه المراحل تجديداً هي مدرسة باشوهلي.

ولتصاوير مدرسة باشوهلي مذاق خاص، ويمكن تمييزها بسهولة عن تصاوير مدرسة كانجره والمدرسة الراچستانية التي برغم افتقارها إلى رقّة أسلوب كانجره وصفائه إلا أنها تتّسم بحدّةٍ مقرونة بالبساطة. وتتميّز أفضل نماذج مدرسة باشوهلي بالصراحة والحيويّة اللتين قلما نَلْمَسهُما في غيرها من المدارس.

وبينما يكمن جمال تصاوير مدرسة **كانجرَه** أساسا في خطوطها الإيقاعية المتّسقة، يكمن جمال تصاوير مدرسة **باشوهلي** في جاذبية ألوانها لا سيما اللونين الأحمر والأصفر اللذين يشدّان البصر ويأسران الأفئدة. وتستخدم هذه المدرسة الألوان بأسلوب رمزي، فاللون الأصفر هو لون الربيع وضوء الشمس وزهور المانجو ونشوة العشّاق، كما يستخدمه مصوّرو هذه المدرسة لتصوير الأماكن المكشوفة المغمورة بضوء الشمس. أما اللون الأزرق فهو لون كريشنه إله راعيات البقر وكذا السّحب الكثيفة المحمّلة بالأمطار المُخصبة. واللون الأحمر هو لون إله الحب الذي يناسب الموضوعات العاطفية التي تشكّل أهم أنشطة مدرسة باشوهلي. وثمة ظاهرة أخرى تتميّز بها هذه التصاوير هي استخدام اللون الذهبي في تصوير المطرّزات والحليّ، واللون الفضّي في تصوير المطرّزات والثياب والنوافذ وأعمدة الجواسق. ولم يقتصر نشاط مصوّري مدرسة باشوهلي على استلهام النماذج الطبيعية في الحياة، بل أطلقوا العنان لخيالهم فابتكروا أشجاراً تحمل أوراقا وزهورا عجيبة غير مألوفة في محاولة منهم لتضخيم أثر نهجهم الزخرفي المبتكر. ويسترعي انتباهنا ما تحمله أشجار هذه المدرسة من طابع رمزي، فإذا العاشقات المهجورات واقفات تحت فروع شجر الصفصاف، كما رسموا ثمار المانجو الناضجة للتعبير عن اكتمال جمال جسد المرأة. كذلك توسّع مصوّرو هذه المدرسة في تزيين شخوصهم – بما في ذلك الشياطين والشخوص الشريرّة– بالحليّ.

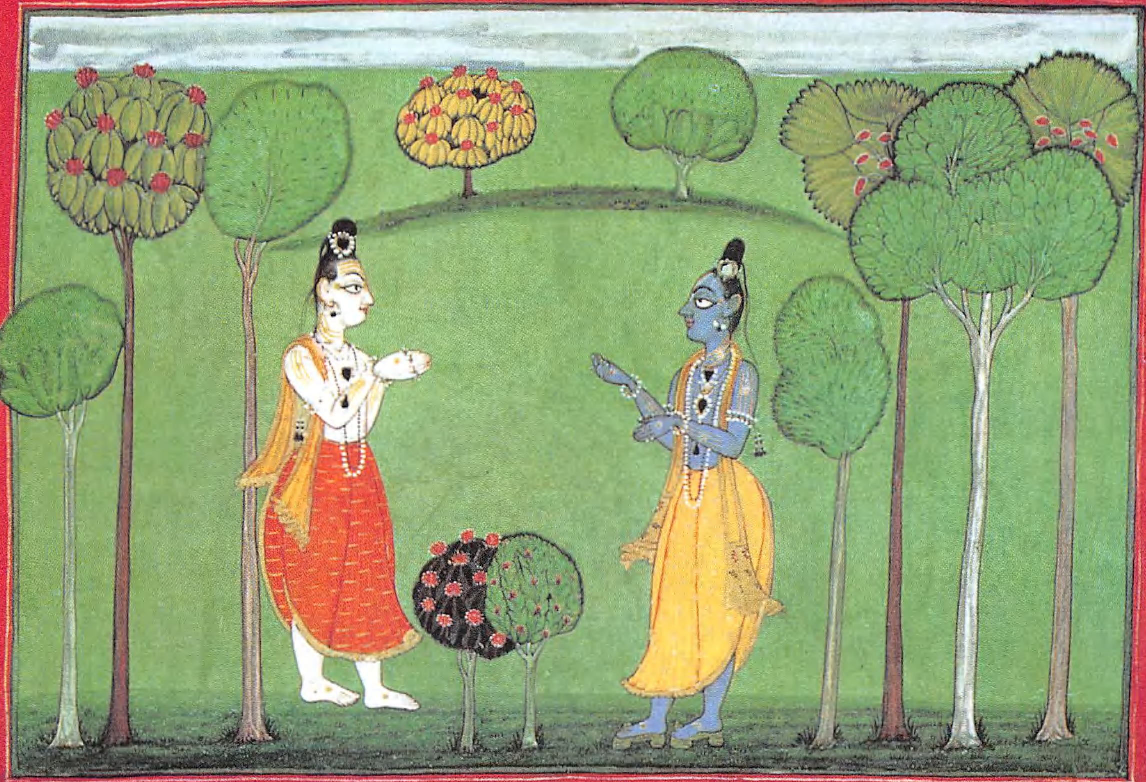
وكانت لكريشنه جاذبية خاصة لدى شعوب الهند لاسيما في المناطق الجبلية غربيّ الهمالايا، كما كان شديد القرب من الرعاة والمزارعين وحطّابي الغابات. وعلى حين كانت الأمهات يعشقن معابثاته، والصِّبية يعجبون به أيما إعجاب، كان الكبار يعبدونه بوصفه العاشق المثالي. فقد كان كريشنه يحيا في الغابات حياة البساطة تحيط بشخصيته أساطير تجعل الحياة بهجةً جميلة: من خمائل ظليلة وأرض مكسوّة بالعشب وجداول رقراقة تحفها غادات حسناوات وما تشتهي الأنفس من طعام، ولا عجب فكريشنه و رادهَه ليسا رمزاً للإله وخَلْقه فحسب، بل رمزاً للرجل والمرأة أيضا. ومغامرات كريشنه الساحرة مع راعيات البقر إنما هي صدى لأشواق الشباب – إناثا وذكوراً – الذين يمرّون بنفس التجربة.

وثمة منمنمة عن مدرسة باشوهلي تصوّر فتاة تحمل رسالة من كريشنه إلى رادهه التي تبدو واقفة تحت شجرة تُعتبر من أبرز نماذج هذه المدرسة (**لوحة ٢٠٢**)، وأخرى لراهب من أتباع كريشنه يقترب من الإله في خميلته (**لوحة ٢٠٣**). وتتعلّق هذه الصورة الأخيرة بعقيدة الإله كريشنه القشنويّة، وتعكس ألوانها الزاهية وروعة رسامة المشهد الطبيعي والشخوص المصوَّرة أسلوب مدرسة باشوهلي، حيث يرتدي الإله والراهب الزيّ نفسه وهو التنّورة والوشاح المُسْدل على الكتف. ونتعرّف على الإله بطبيعة الحال من بشرته الزرقاء الداكنة، ومن انتعاله خُفّا على حين يبدو الراهب حافي القدميْن. ويتقدم الراهب نحو الإله كريشنه وقد رفع يديه مُطْبقتيْن في إيماءة العبادة.

ونشأت مدرسة باشوهلي للتصوير على يد راجا كيرپال، وكان عالما مدققا رعَى العلم والتعليم كما كان محاربا جسورا. ومن هنا تعدّدت الپورتريهات التي تصوّره، ونراه في أحد هذه الپورتريهات جالسا يدخّن «الهُوكا» [الشيشة] وتعكف على



لوحة ٢٠٢ – فتاة تحمل رسالة من كريشنه إلى رادهَه التي تبدو وهي ترقص في خميلة مزهرة. مدرسة راچپوت كانْجره. القرن ١٨. بومباي.



خدمته جاريتان. ويلفتنا التشابه الشديد بين ملامحهما وسراويلهن المخطّطة وما يعلوها من صِدار الخزّ الشفّاف، كما لا يفوتنا التأثير الفارسي الغالب على أسلوب الصورة (**لوحة ٢٠٤**).

وفي لوحة أخرى نرى كريشنه يحلب بقرة، لكنه يبدو أشدّ اهتماما بالتطلّع إلى وجه رادهَه التي تقود عجلا صغيرا. ويصوّر الفنان البقرة مشغولة هي الأخرى بالتطلّع في حب وإعجاب إلى كريشنه ساهيةً عن عجلها الصغير، كما استخدم اللون الأصفر في خلفية الصورة المنفسحة كلها للإيحاء بضوء الشمس الذي يغمر الأرض في شهور الصيف (**لوحة ٢٠٥**).

ونعود مرة أخرى إلى موضوع كريشنه وهو يختطف ثياب راعيات البقر بعد أن خلعن ثيابهن للاستحمام في نهر غير مطروق، وقد قفزن إلى مياهه يمرحن خاليات البال. عندها كان كريشنه يجلس إلى ظل شجرة تين تراوده فكرة الاستيلاء على ثيابهن، وبعد أن نفّذ ما أضمره تسلّق إحدى الأشجار يختلس النظر إلى الفتيات العاريات. وعندما اكتشفن اختفاء ثيابهن شاهدن كريشنه معتمرا بتاجه ومزدانًا بإكليل من الزهور وهو يختبئ بين أغصان الشجرة ممسكا ببعض تلك الثياب، فيُناشدْنه ردّها وهو يتأبّى إلا إذا أتيْن إليه صاغرات متواليات واحدة بعد أخرى، فغلب عليهن الحياء وغطّين صدورهن قافزات إلى الماء (**لوحة ٢٠٦**).

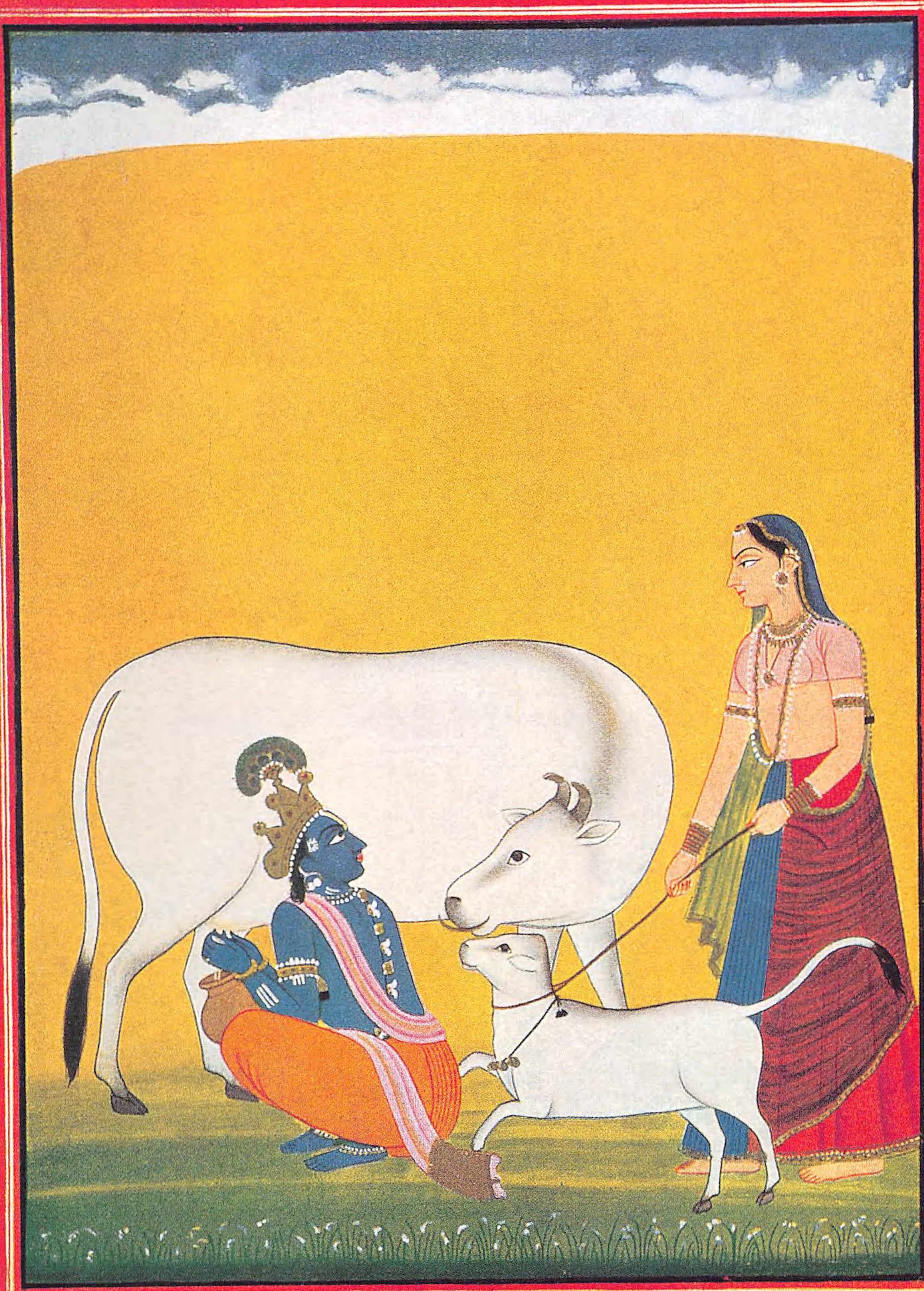
ويعود مصوّر باشوهلي إلى استلهام قصة مخطوطة البَهَجْوَتْ پورانه حول ابتلاع كريشنه النيران المشتعلة بالغابة (**لوحة ٢٠٧**) مستخدما أسلوبا مغايرا تمام المغايرة للأسلوب المتّبع في منمنمة سابقة تناولت هذا الموضوع نفسه من مدرسة راچپوت (**انظر لوحة ١٩٩**).

وفي لوحة أخرى نرى رادهَه تناول كريشنه مخيض اللبن البارد بعد أن أشار إليها بذلك. وعندما مدّت ذراعيها لتناول القدح المتدلّي من السقف إذا هو يُعرب عن افتتانه برشاقة ساقيها وبنهديْها البارزين وبما قُسم لوجْهها من حُسْن وافر، مطالبًا إيّاها أن تبْقى على هذه الوِضْعة ذاتها دون حراك (**لوحة ٢٠٨**).

وتزخر مدرسة باشوهلي كما قدّمتُ بمشاهد الغرام شبه المكشوفة، فنرى في إحدى المنمنمات أميرا يغازل عشيقته، على حين يبدو في إحدى الكوى طائران يطارحان بعضهما الغرام، كما نشهد خادمة تحمل منشفة وصينية عليها قنينة نبيذ وكأسين، تليها خادمة أخرى تحمل مشعلا (مصباحا) (**لوحة ٢٠٩**). وفي لوحة أخرى نشهد الحسناء ڤاساكاساچا مستلقية على فراشها في انتظار عشيقها بعد أن قصّت الحكايا جلبًا لنوم حماتها وشقيقات زوجها، ثم تسلّلت إلى فراشها وأخفت ضوء المصباح بقماش الساري في انتظار وصول العشيق (**لوحة ٢١٠**). وضمن سلسلة المقامات الموسيقية «**الراجه مالَه**» السابق الحديث عنها نشهد في إحدى المنمنمات بهلوانًا يتسلّق عموداً، في حين يعرب زميلٌ له عن إعجابه، ويؤدي ثالث دور النقر على الطبل (**لوحة ٢١١**). وتمثّل منمنمة العاشقة في انتظار الحبيب الذي أخلف الميعاد فتاة تستند إلى غصن شجرة بجوار بركة تحتشد بزهور اللوتس في ليلة حالكة السواد، وقد ارتدت ثوبا يجمع بين اللونين الأحمر والأزرق، فبدَت كإحدى الجنّيات في غابة مسحورة (**لوحة ٢١٢**).

لوحة ٢٠٣ (يمين اعلى)- راهب من أتباع كريشنه يقترب من الإله في خميلته. وتتعلّق هذه المنمنمة بعقيدة الإله كريشنه، وتعكس ألوانها النّضرة الزاهية وتشكيل المشهد الطبيعي وشخوصها أسلوب مدرسة باشوهلي. ويرتدي الإله والراهب الزيّ نفسه : التنّورة والوشاح المُسْدل على الكتف. ونتعرّف على الإله من بشرته الزرقاء الداكنة، وبينما هو يرتدي خُفًا، يتقدم الراهب صوب الإله عاري القدمين وقد رفع يديه مُطبقتيْن في إيماءة العبادة. مدرسة باشوهلي ١٦٩٥. متحف ڤكتوريا وألبرت. لندن.

▶ **لوحة ٢٠٤ – راجا كيرپال يدخّن الحُقّة [النرجيلة] وقد عكفت على خدمته جاريتان. باشوهلي. ١٦٩٠**



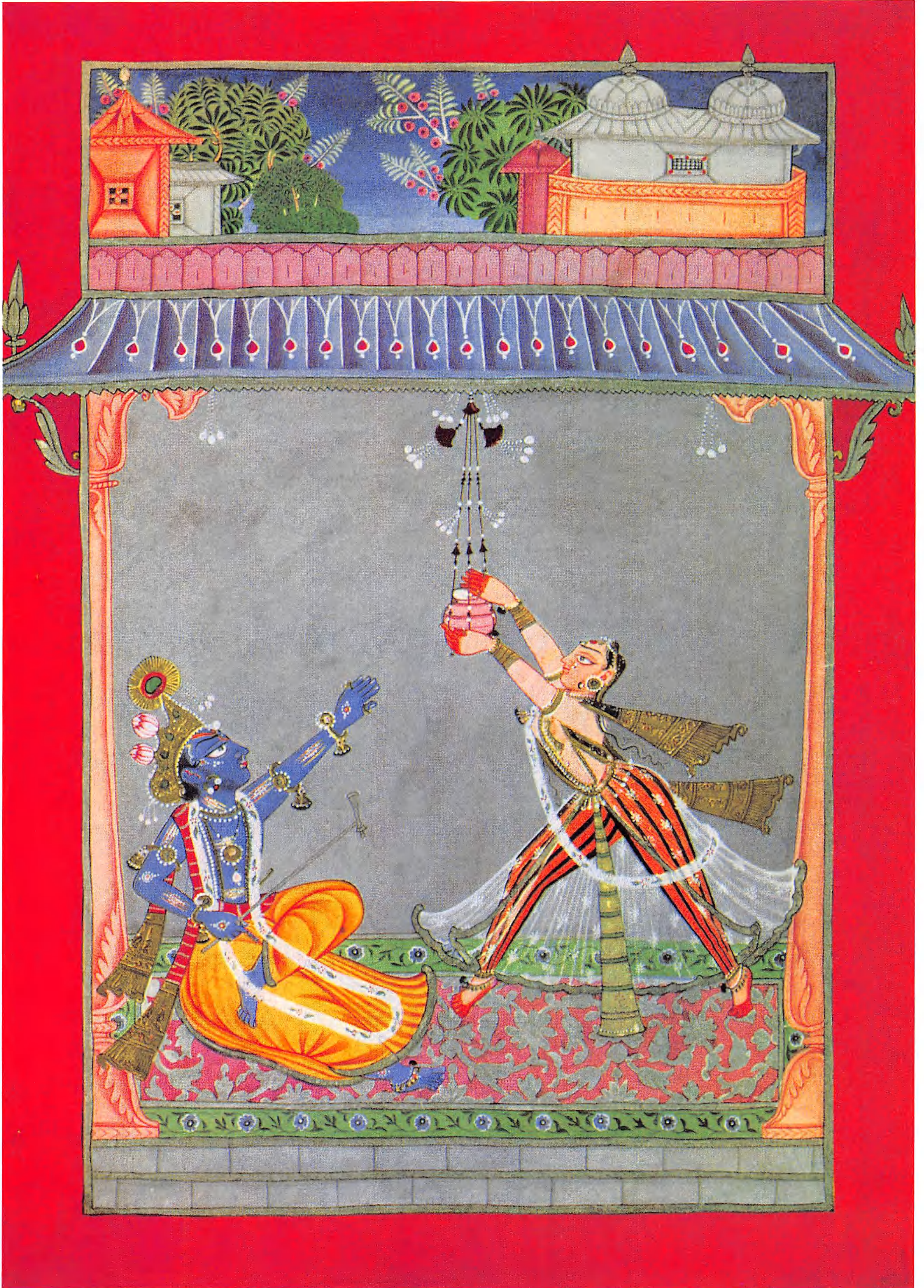
لوحة ٢٠٥ – كريشنه يحلب اللبن من بقرة. صورة إيضاحية من مخطوطة بهاجَوَتْ پورانَه. مدرسة باشوهلي ١٧٥٠.



لوحة ٢٠٦ – كريشنه يخطف ثياب حالبات البقر أثناء استحمامهن في النهر. صورة إيضاحية من مخطوطة بهاجَوَتْ پورانَه.
مدرسة باشوهلي. القرن ١٨.



لوحة ٢٠٧ – كريشنه يبتلع النيران المندلعة في الغابة. صورة إيضاحية من مخطوطة بهاجَوَتْ پورانَه.
مدرسة باشوهلي. مطلع القرن ١٨.



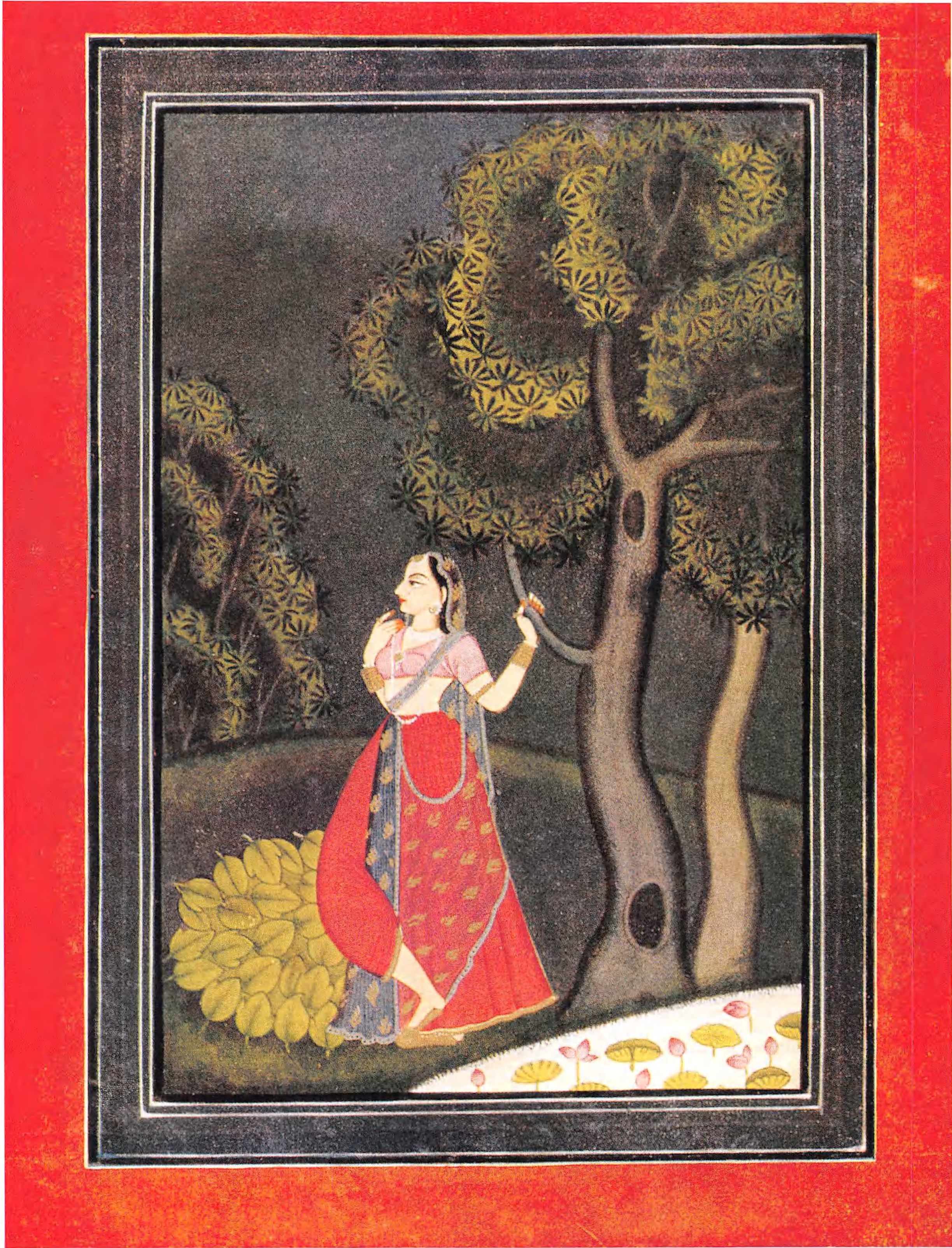
لوحة ٢٠٨ – رادهه تُناول كريشنه مخيض اللبن البارد بناء على طلبه، وما تكاد تمدّ ذراعيها لتناول القدح المتدلّي من السقف حتى يُعرب عن افتتانه بوجهها الجميل وبنهديْها البارزين وبساقيها المنفرجتين ويُناشدها البقاء على هذه الوضعة حينا. مدرسة باشوهلي ١٦٩٠.



لوحة ٢١١ – نات راجَه يؤدي دور بهلوان متسلّقًا عمودًا، على حين يقوم أحد مساعديه بتشجيعه، ويؤدي زميل ثالث دور النقر على الطبلة. مدرسة باشوهلي ١٧٠٠.

لوحة ٢٠٩ (يمين اعلى)– مداعبة غزلية بين أمير وعشيقته. ويبدو في إحدى الكوى طائران يغازلان بعضيهما. كما نشهد خادمة تحمل منشفة وصينيّة عليها قنينة نبيذ وكأسان، تتبعها خادمة أخرى تحمل مشعلا. مدرسة باشوهلي. مستهل القرن ١٨.

◄ لوحة ٢١٠ – الحسناء پاراكيا ڤاساكاساجا مستلقية على فراشها في انتظار عشيقها بعد أن قصّت الحكايا جلْبًا لنوم حماتها وشقيقات زوجها، ثم تسلّلت إلى فراشها وأخفت ضوء المصباح بقماش الساري انتظارًا للعاشق. مدرسة باشوهلي (١٧٦٠).



لوحة ٢١٢ – عاشقة في انتظار الحبيب الذي أخلف الميعاد، تستند إلى غصن شجرة بجوار بركة تحتشد بزهور اللوتس في ليلة حالكة السّواد، وقد ارتدت ثوبا يجمع بين اللونين الأحمر والأزرق، وتبدو كإحدى الجنيّات في غابة مسحورة.
وتمثل هذه اللوحة آخر مراحل مدرسة باشوهلي ١٧٦٠.

مدرسة كانجره

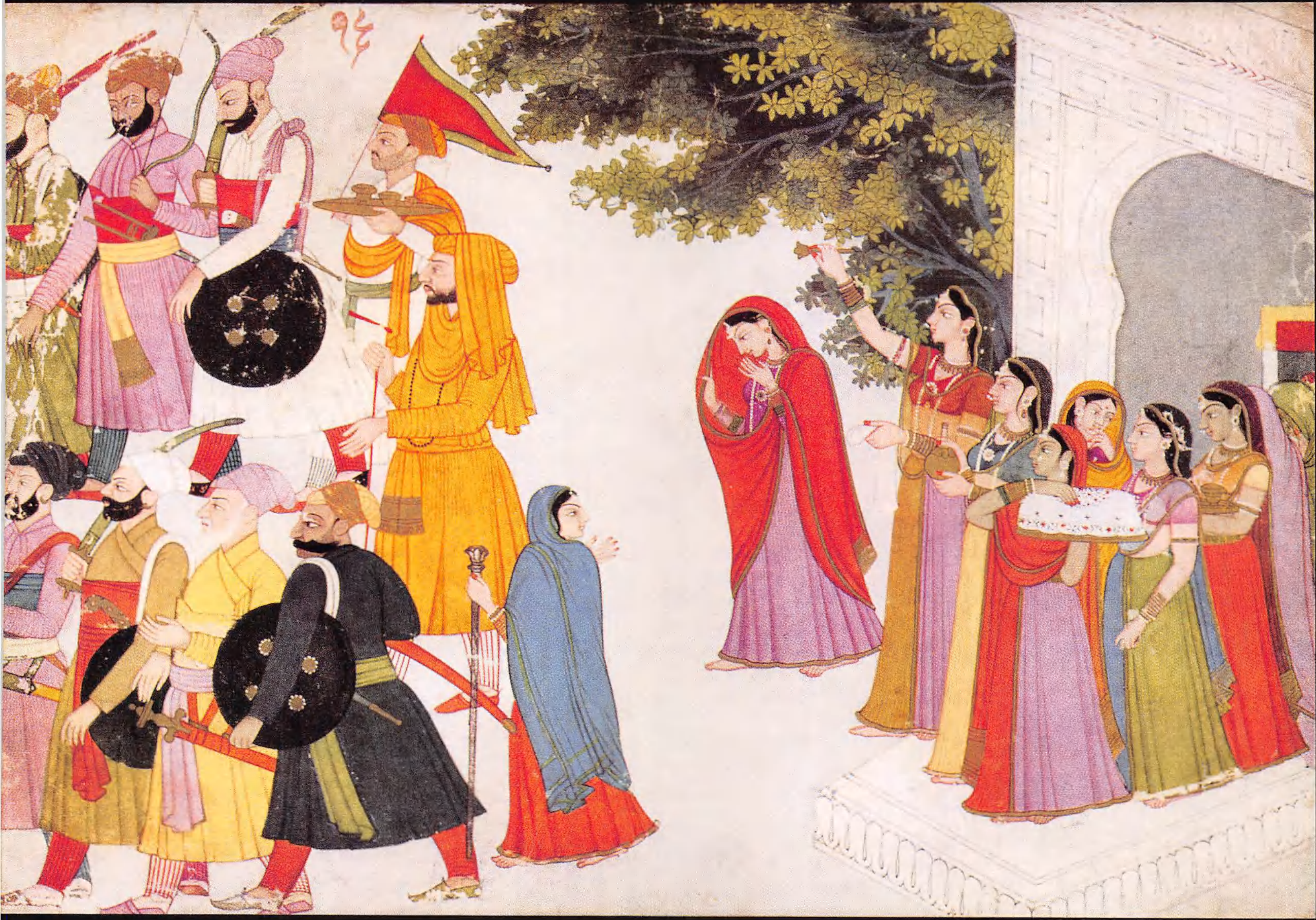


ظل فنانو الولايات الراجپوتية بالپَنجاپ يقدّمون بدائع المصوّرات برعاية أمرائهم الحميمة على مدى مائتي عام. ومرّت هذه التجربة التي خاضها فنانو جبال البَنجاب بمراحل متعدّدة، إحداها مرحلة مدرسة كانجرَه التي ارتبطت بأسلوب سلس آسر يجمع بين الغنائية والرّصانة. وكان مصوّر مدرسة كانجرَه هو وريث مدرستين بذاتيْهما، أولاهما مدرسة باشوهلي وغيرها من مراكز البَنجاب الفنية منذ منتصف القرن السابع عشر، ثم مدرسة البلاط المغولي الراقية الممتعة، وهكذا تشكّلت مدرسة كانجرَه نتيجة انصهار هذين العرقيْن. ولم يحدث هذا الانصهار بين يوم وليلة، بل استغرق حياة جيل كامل خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر حتى شبّ أسلوب كانجره وعلا شأنه. وما من شك في أن هذا الأسلوب قد استقى من فن التصوير المغولي براعة التكوينات الفنية رفيعة المستوى والخطط اللونية شديدة الجاذبية.

ولعل أهم ما اضطلع به فنانو مدرسة كانجرَه هو تصوير الموضوعات الرومانسية الجنسية المرتبطة بأساطير الإله كريشنه، فلقد كان للعقيدة الڤشنوية تأثير معنوي طاغ على سكان هذا الإقليم الجبلي على نحو ما أسلفت، كما اكتشف فنان كانجرَه في النصوص الڤشنوية مادة خصبة لا تنْضُب من الناحيتين الدرامية والغنائية، فوقع اختياره على سِفْري البَهَجْوَتْ پورانَه والجيتاجوڤنده للأخذ عنهما، كما لم يفته الالتفات إلى ملحمة الرامايْنَه. وسواء كان الموضوع الذي يتناوله فنان كانجرَه هو **المقامات الموسيقية [الراجه مالَه]** أو العشق والهوى، فلم يَحُلْ هذا المنْحَى دون أن يظل مصورًا إيضاحيًا للنصوص الدينية. وكان دور هذه النصوص هو الإيحاء ببعض الأفكار والتفاصيل دون أن تُملي عليه التكوين الفني أو الخطة اللونية أو البراعة التي يشكّل بها لوحته، فهذه كلها من إملاء رؤيته الخاصة وموهبته الذاتية مبتكرة هذا الجمال الفيّاض، ثم لا يفوتنا أنه قد أحيا تلك الأساطير والخرافات الواردة بتلك النصوص العتيقة وأثراها برؤاه الذاتية.

وتروي مخطوطة البَهَجْوَتْ ڤيته قصة روكميني ابنة الملك بيشماكَه واختطافها على يد الإله كريشنه بعد أن كانت خطبتها قد تمّت على شيشوپالَه خصم كريشنه العنيد، غير أن روكميني كانت قد أسلمت قلبها لكريشنه. وعندما بدأ بيشماكَه في إعداد مراسم الزفاف أوفدت روكميني رسولا إلى كريشنه تناشده أن ينقذها من إتمام هذه الزيجة. وانتهز كريشنه فرصة زيارة روكميني للمعبد صبيحة يوم الزفاف فاختطفها في مركبته، وعندما تعقّبته جيوش شيشوپالَه وحلفاؤه ألحق بهم الهزيمة. ويكشف المشهد المصوّر لهذه القصة عن روكميني وهي خارجة من القصر في حراسة مشدّدة تتبعها وصيفاتها في طريقهن إلى المعبد. وقد وفّق المصوّر في إبراز التناقض بين الرقّة والحياء المرتسميْن على وجوه الفتيات الحسناوات وبين الخطْو الصارم للجنود **(لوحة ٢١٣)**.

وهذه منمنمة أخرى من مدرسة كانجرَه تمثّل لقاء الإله كريشنه بحالبات البقر ليلاً من بين ست وعشرين منمنمة أخرى تروي مغامرات الإله كريشنه **(لوحة ٢١٤)**. نراه وقد بدا الهلال في السماء من فوقه ومن حوله حالبات البقر وقد التقى بهن خفية في طرف ناء من القرية. ونرى الناس يغطّون في نومهم ببيوتهم من فرط الهدوء الذي يسود القرية وقد تدثّروا بأغطيتهم، كما نرى الأبقار داخل حظائرها حول البيوت. وتشير لمسة الظل الأزرق الرمادي في الصورة إلى أن الليل قد سجا والظلام قد أسدل ستاره، وتبدو مياه النهر بضفّته الفضيّة وكأنها أطياف تتلألأ. وإذ كان كريشنه وحده هو الذي لا تخيّم عليه عتمة الليل، لذا بدا بثوبه الأصفر الذهبي متألقًا وقد حفّه وميضٌ يَشي بأنه موفدٌ من عالم الغيب. ألا ما أندر الصّور التي تصوّر غبش الليل بنجاح، فإذا بنا نرى المصوّر قد تنازعته رغبتان، أولاهما الالتزام بإيضاح أشكاله، وثانيتهما الالتزام بالتعبير عن الإظلام، فإذا ما تغلّب الجلاء على الإظلام اختفى سحر الليل، وإذا ما تغلّبت العَتَمَة انقشع الضوء، غير أن المصوّر أفْلحَ في التوفيق بين الحالتيْن.

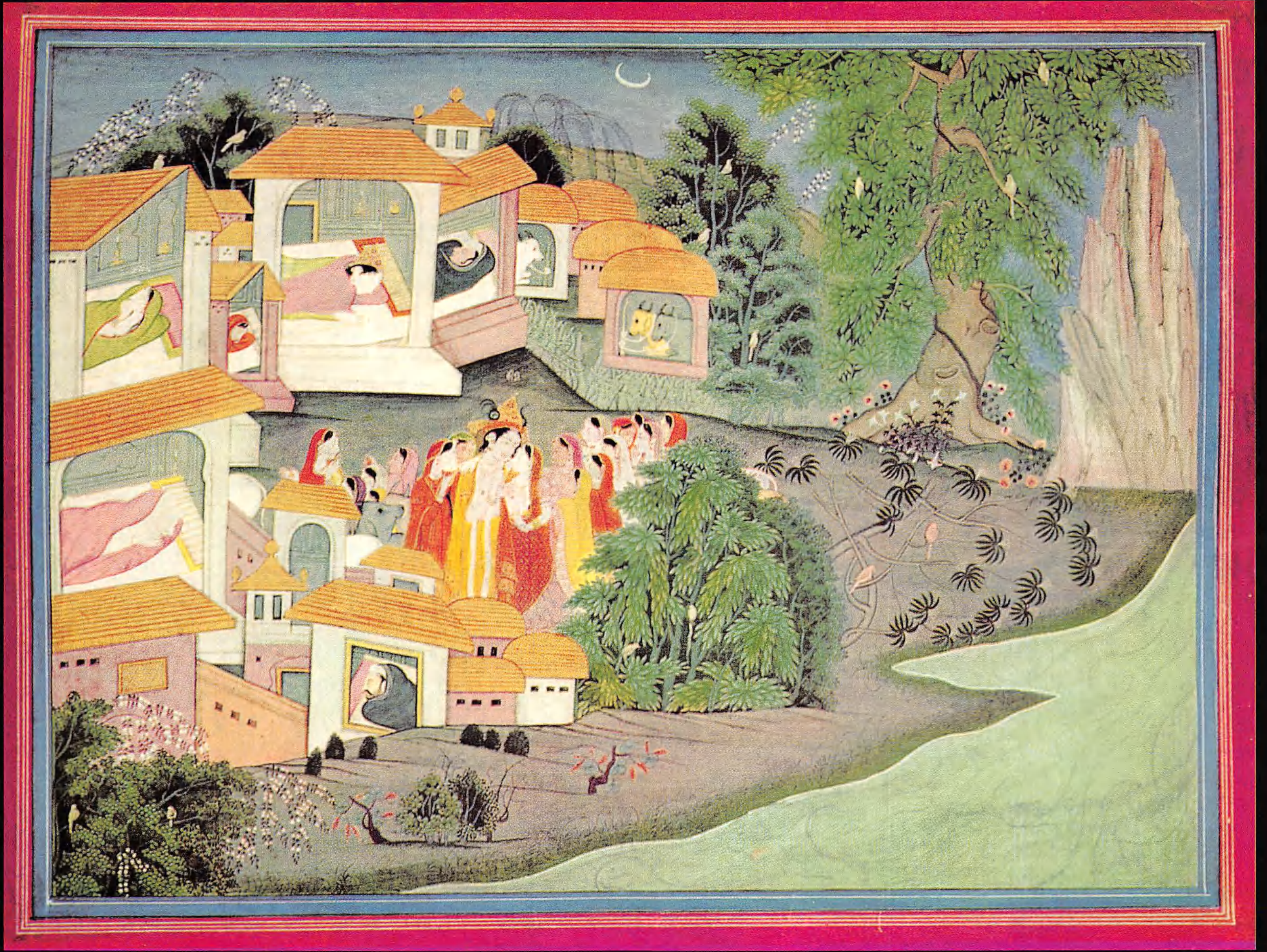


لوحة ٢١٣ – خروج الأميرة روكميني من قصرها لزيارة المعبد في صُحبة وصيفاتها، يتقدمها جنود الحرس. صورة إيضاحية لإحدى مخطوطات بهاجْوَتْ پورانَه. مدرسة كانجره ١٦٧٠ .

وفي لوحة من مدرسة « **كانجره** » مُستلّة من مخطوطة « **راسْ پانش دهاياي** » نلتقي بكريشنه وهو يمارس هوايته في مغازلة فتيات الجوبي المعجبات من راعيات الماشية وحالبات البقر، واللاتي ما كدْن يفرغن من الرقص حتى دلَفْن إلى مياه نهر چامُونَه عابثات لاهيات (**لوحة ٢١٥**).

مدرسة نورپور

ومن مدرسة **نورپور** نشهد لوحة فريدة تمثّل الإلهة دُورْجَه (پارڤتي) زوجة الإله شيڤه تصرع [الشيطان – الثور] ماهيشَه (**لوحة ٢١٦**). وتدور أحداث هذه المنمنمة حول أسطورة تاريخية تصف المبارزة التي وقعت بين ماهيشه «زعيم الشياطين – الثيران» وبين الإلهة دُورْجَه التي تمتطي ظهر أسدها . وما إن انفصلت رأس « الشيطان – الثور » عن جسده حتى عاد الشيطان إلى طبيعته البشرية محاولاً الدفاع عن نفسه مستخدماً سيفه ودرعه، غير أن الإلهة ما تلبث أن تصرعه بحربتها ثلاثية الشُّعب وبسهمٍ يُصيبه.

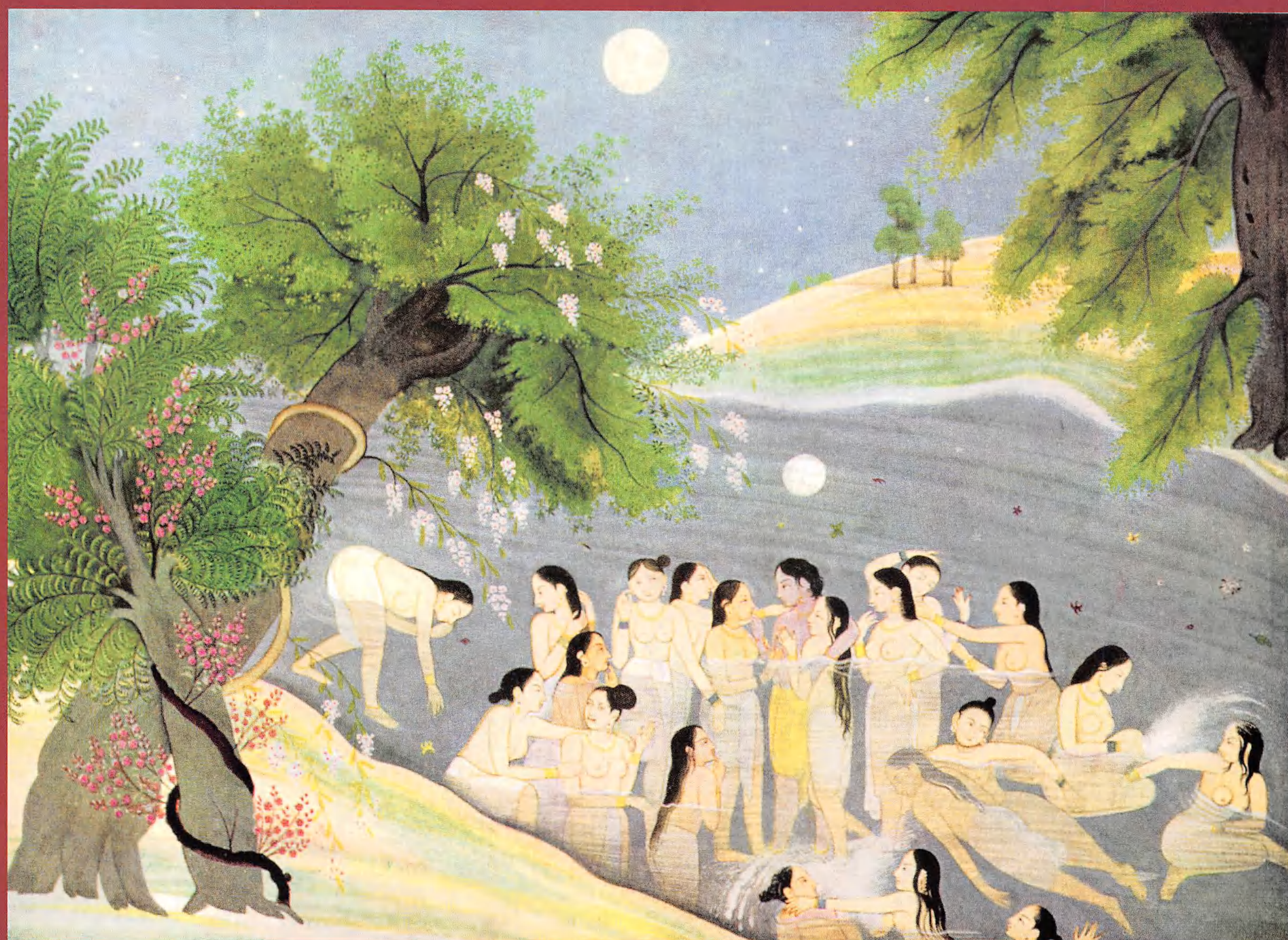


لوحة ٢١٤ – كريشنه مع حالبات اللبن (فتيات الجوبي) ليلا. مدرسة كانجره. القرن ١٨. المكتبة العامة. نيويورك.

مدرسة ماروار

ومن مدرسة **ماروار** تطالعنا لوحة فريدة في نوعها هي لوحة راجا آجيت سنغ وقد أحاط به أبناؤه وأحفاده (**لوحة ٢١٧**). وقد شاع هذا النوع من پورتريهات الأسر الملكية تحت تأثير المغول في بلاطات راجپوت خلال القرن الثامن عشر. ويبدو الراجا وهو يدخّن «الهُوكا» [الحقّة أو الشيشة] ممسكًا زهرة بيسراه، جالسًا فوق حشيّة وقد وقف وراءه تابع يحمل سيفًا وقارورة وزجاجة. ويجلس الأبناء والأحفاد أمام الراجا متقلّدين سيوفهم وقد أمسك كلٌّ منهم زهرة، ويعتمر الجميع بعمامة ضخمة عالية كانت مأثورة عن إقليم ماروار.

وأعرض في هذا المقام منمنمة لسيدة في مقتبل العمر جالسة على فراشها تتأهب لاستقبال زوجها على حين تتولّى وصيفاتها من حولها إعدادها.. واحدة تستخدم مروحة لتخفيف حرارة الجو، وأخرى تقدّم إليها كأس شراب يُنعشها، وثالثة تحمل صندوقا صغيرا مزخرفا وقارورة، ورابعة تدلّك قدميْها. وثمة شجرة مزهرة بالحديقة المجاورة تشي بالتأثير المغولي الفارسي، كما نشهد في خلفية اللوحة تلالاً تنتثر عليها شجيرات كروية الشكل (**لوحة ٢١٨**).



لوحة ٢١٥ – كريشنه يلهو مع فتيات الجوبي حول نهر جُومانَه. مدرسة كانجره. أكاديمية الفنون الهندية.

لوحة ٢١٦ – الإلهة دُورْجَه (اسم آخر للإلهة پارڤتي «القاسية») زوجة الإله شيڤه تصرع «الشيطان – الثور» ماهيشَه. وتدور أحداث هذه المنمنمة حول أسطورة المبارزة التاريخية بين «الشيطان – الثور» ماهيشه زعيم الشياطين الثيران وبين الإلهة دُورْجه. وما إن انفصلت رأس الثور عن جسده حتى عاد الشيطان إلى طبيعته البشرية محاولا الدفاع عن نفسه باستخدام سيفه ودرعه، غير أن الإلهة ما تلبث أن تصرعه بحَربتها ثلاثية الشُّعَب وبسهم تشرع في تصويبه إلى خصمها. مدرسة نور – پور ١٧٦٥. متحف ڤكتوريا وألبرت. لندن.



وينظر بعض مؤرخي الفن إلى المدرستين المغولية والراچپوتية على أن الأولى تمثّل الفن الدنيوي والثانية تمثّل الفن الديني، مع أن المدرسة الراچپوتية لا تمُتّ بسبب إلى الفن الديني، والدليل على ذلك أن صور مدرسة كانجرَه ومدرسة چايپور وهما في ذروة ازدهارهما كانتا فنّا علمانيًا رعاه الأمراء ليتفق والذوق العام وليكون امتداداً للذوق الوافد من البلاط المغولي. وأما مَنْ أنكر هذا الرأي من الباحثين فيذهبون إلى أن الكثير من موضوعات هذه الصور مردُّه إلى أساطير دينية، وقد فات هؤلاء - كما يقول مؤرخ الفن إيڤان شتوكين - أن الموضوعات الأسطورية لم تكن في جوهرها دينية وإنما كانت إطاراً للتعبير عن حياة البلاط.

ومع تلك الحال من ازدهار التصوير الراچپوتي والپاهاري خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر كان الفنانون الذين أخذوا عن المغول ينشرون ما اقتبسوه من تقاليد فنية في شتّى الأرجاء، وما إن تسلّلت هذه التقاليد إلى الدِّكن الخاضعة للحكم المغولي الإسلامي حتى تنازعته تنوّعات مختلفة. وما لبث هذا الفن أن دخل في منتصف القرن الثامن عشر بلاط حكام أودَه والبنغال في شرقي الهند، فإذا هو مزيج بين اثنين : الفن المغولي والفن المحلّي. ولكن هذا الأثر أخذ يتوارى شيئاً فشيئاً وغلب عليه الفن الأوربي بعد أن استقر الوافدون من الإنجليز والأوربيين تجاراً وحكاماً وفنانين في أنحاء كثيرة من البلاد، وسرعان ما نهج الفنانون الهنود نهجهم فإذا هم يبتكرون أسلوباً مهجّناً عُرِف باسم « أسلوب شركة الهند الشرقية».

وكانت ثمة مدرسة للتصوير في الأقاليم الجنوبية من الهند كُتب لها أن تزدهر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تانچور اتّصفت بالخروج عن المألوف في تصوير الأشكال، فضلاً عن ترصيع المصوَّرات بقطع من الزجاج الملوّن والأحجار شبه الكريمة، وكانت معظم تصاويرها تعبّر عن الأساطير الهندوكية.

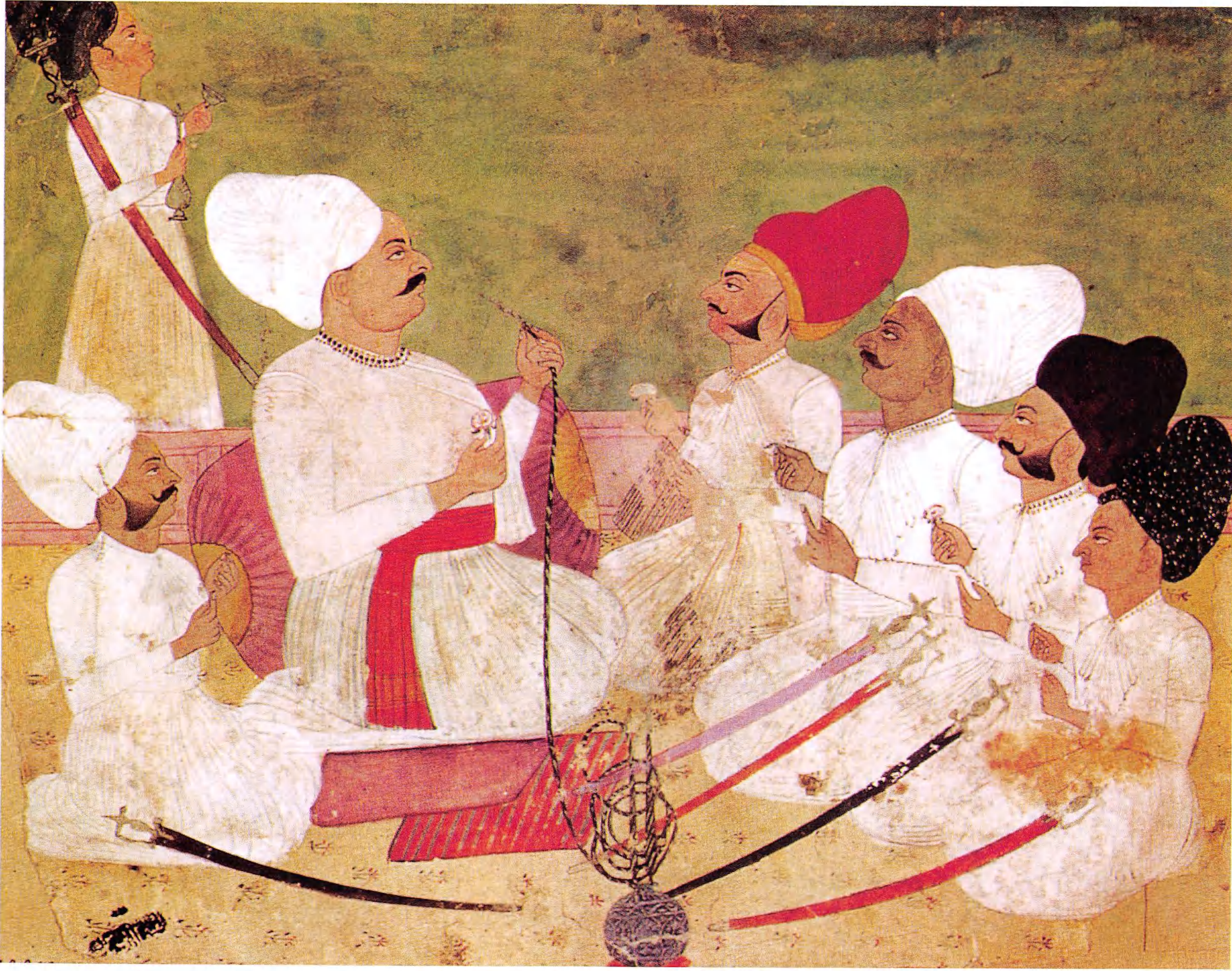
***

ولا تخلو بعض المواقع في جزيرة سيلان من آثار لفن التصوير، حيث تحتفظ مدينة **أنورا دابُوره** بزخارف مصوّرة لأقزام **الياكشا** تفوّقت عليها صور الجنّيات المسجّلة فوق الصخور بمدينة سيجيرْيا التي تعود إلى القرن الخامس وما تزال في حالة جيدة، حيث نرى صور الجنّيات الحسّية المثيرة وقد حجبتهن سحابة عند خصورهن يصْببن سيلا من الزهور على العالم الدنيوي من تحتهن على نحو ما أسلفت **(لوحتا ١٨٢ أ، ب)**. ويضمّ المعبد الشمالي في مدينة پولونّارُوَه العديد من التصاوير المهترئة بفعل الإهمال منذ إنشائها تمثّل جانبا من قصص حيوات بوذا (الچاتاكه)، كما تحتفظ بعض الأسقف في كيلانيا وكاندي وغيرهما بزخارف رائعة يعدّها الخبراء تحفا فنية خالدة.

لمحة عامة عن مصوِّري الهند



والحديث عن مصوّري الهند حديث ليس باليسير، فلقد ولُّوا عنّا ولم يتركوا لنا إلى جانب أعمالهم ما يشير إلى سيرَتِهم، فليس ثمة مذكّرات أو شبه مذكرات إلى جانب منجزاتهم التي خلّفوها تزيح لنا السّتار عن حياتهم التي عاشوها. ولقد أتاح لنا القدر منذ أعوام تناهز الخمسين العثور على مخطوطات تحمل بين طِيّاتها آثاراً لنفر قليل من هؤلاء المصوِّرين، غير أنها للأسف آثارٌ تخلو إلا من لمحات خاطفة في غُرّة كتاب أو إشارة عارضة في نص من النصوص. وما تركه هؤلاء المصوّرون من تصاوير يخيّم عليها صمت مُطْبق لا يسع المرء معه إلا أن يُعملَ قريحته ليكشف شيئاً عن هذا الغموض ويتبيّن ما فيها من همسات ولمحات وإشارات قد تُلقي بصيصاً من الضوء على حياة مصوِّري الهند. ولعله مما يُلفت النظر تجاهل المصوّر الهندي لذاته تجاهلا مطلقاً. ومما يقال أيضاً إن الجهل بأسماء المصوّرين يرجع إلى أن فن التصوير الهندي



لوحة ٢١٧ – راجا آجيت سنغ يحيط به أبناؤه وأحفاده. وقد شاع هذا النمط من پورتريهات الأسر الملكية تحت تأثير المغول في بلاطات راچپوت خلال القرن ١٨. ويبدو الراجا وهو يدخّن الحُقَّة (النَّرجيلة) ممسكًا زهرة بيده اليمنى، جالسًا فوق حشيّة، وقد وقف وراءه تابعٌ يحمل سيفا وقارورة وكأسا. ويجلس الأبناء والأحفاد أمام الراجا متقلّدين سيوفهم، وقد أمسَك كل منهم بزهرة، ويعتمر الجميع بالعمامة الهندية العالية المأثورة عن إقليم ماروار. مدرسة ماروار ١٧٢٥. متحف ڤكتوريا وآلبرت. لندن.

كان في بيئة أميّة تجهل القراءة والكتابة، وكان المصوّرون أنفسهم من هذه البيئة الأميّة، هذا إلى أن التصويرة الهندية لم تكن لمصوِّر واحد بل كان يشارك في إنجازها أكثر من مصوِّر، ثم إن هؤلاء المصوّرين لم يفكّر واحد منهم في أن يضع اسمه على لوْحته، ومن هنا جاء الجهل بأسماء المصوِّرين، غير أن البعض يردّ هذا وذاك إلى أن البيئة الهندية لم تكن على هذه الحال التي وُصفت. كما يُقال بأن المصوّر الهندي التقليدي كان يرى نفسه صاحب حرفة من تلك الحرف الشائعة شأنه شأن النجّار والخزّاف والنسّاج، وكما لم يترك واحدٌ من هؤلاء اسمه على ما يصنع، كذلك كان المصوِّر لا يرى داعياً لأن يترك اسمه على عمله. ولعل أفضل ما يكشف لنا عن إيمان المصوّر الهندي ذاته بأن ثمة قوة أخرى أسمَى منه تلهمه، ما يُروَى من أن أحد عشّاق الفن من الملوك قد عهد إلى مصوّر برسم زوجته الأثيرة، غير أن التقاليد في ذلك العهد كانت تقضي بألا تقع عين المصوّر على حريم الملك. ومن هنا كان على هذا المصوّر أن يُعمل خياله ليُلهمه شكل تلك الشخصية غير ناسٍ أن يُضفي عليها كل ألوان الجمال الشائعة في ذلك العصر. وحين قَارَبَ المصوّر على إنهاء العمل سقطت قطرة صغيرة من فرشاته عفواً على فخذ الملكة المرسومة، غير أن المصوّر لم يلتفت إليها وحمل الصورة إلى الملك فإذا هو يعجب بها الإعجاب كله دون أن يلتفت إلى تلك البقعة الداكنة على الفخذ. وذات يوم وقع بصره عليها، ومن سوء حظ الفنان أن الملكة كانت ذات شامة على فخذها. وعندها غضب الملك وساوره القلق من أن يكون المصوّر قد وقع نظره على فخذ الملكة فأودعه السجن. وتمرّ الأيام فإذا الملك يرى الرّبة العظمى قد تمثّلت له في رؤيا، وإذا هي تُفصح له عن حقيقة الموضوع، وعن أن تلك البقعة مِن فعلها هي لأن قطرة اللون كانت على طرف الفرشاة، وهي التي كانت سبباً في سقوطها لكي تبدو الصورة محاكية كل المحاكاة لصورة الملكة، لأن هذا المصوِّر كان أثيراً عندها لشدّة إيمانه بها، ورأت أن يجيء عمله مطابقاً للواقع المطابقة كلها. عندها أفرج الملك عنه وعوّضه بمكافأة سخيّة.

وقد تفيد هذه الأسطورة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر أن الاعتقاد السائد في الهند كان يعني أن قدرة الفنان محدودة وأنه يستوحي من قوة أخرى أسمَى منه تُلهمه، تماماً كما كان الأمر عند شعوبنا العربية حين كانوا يعتقدون أن ثمة شيطاناً يُمْلي عليهم شعره. وقد جرت العادة أن يركع الشاعر بين يديْ الإله، وكذا جرت العادة أن يركع المصوِّر الهندي بين يدي إلهه قبل أن يشرع في التصوير. وقد تردّد هذا المعنى في النصوص الأدبية الهندية حيث تقول إنه على المصوِّر قبل أن يأخذ في رسمه أن يعدّ نفسه إعداداً ذهنيّا بأن يخلو إلى ذاته ويقطع صلته الفكرية بما حوله حتى يخلص ذهنه مما يشوبه من دنس الوجود، وبذلك يفرغ الفراغ كله لما سيقوم به من تصوير فلا يُشْغَل عنه بما سواه. وتختلف هذه الخلوة النفسية من فنان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى. وكان الانتهاء إلى هذه الغاية من صفاء النفس هو أسمى ما تصبو إليه نفس مصوّر هندي، فهو في تلك الخلوة أشبه ما يكون بالمتعبّد في خلوته الدينية التي يخلو فيها إلى معبوده خلوا كاملا. ولعل ما شاع بين مصوِّري الهند من إنكار للذات مردّه إلى تلك الخلوة التي يصحبها الخشوع والتواضع اللذين يؤمن معهما بعجزه كإنسان وأنه غير جدير بأن يُعدّ « خالقاً ». وهذا لا يعني أن الفنان الهندي كان ناسكاً زاهداً بل لقد كان يعيش بين أفراد جنسه واحداً منهم له ما لهم وعليه ما عليهم، ولكنه ما إن يخلو خلوته قبل التصوير حتى يغدو إنساناً آخر. هذا إلى أن إحجام المصوِّر الهندي عن أن ينسب ما يصوِّره إلى إبداعه وخَلْقه هو إنما يرجع إلى أن الصور عامة كانت في أكثرها تقليدية تراثية، ثم إنه كان مع الموضوعات غير التقليدية التي لم يسبق تسجيلها في الماضي لا يدّعي أنه جدّد أو ابتكر، وإنما هو يستوحي من موضوع له قدسيته وما هو إلا شارح لهذا الموضوع، وإن ما فعله من هذا التفسير ما هو إلا تكرار لعمل سابق مثله، وقد يكون ما سبق أفضل. ويعزّز هذا في نفسه أن كل ما مضى من تصاوير تتّصل بالملاحم كالرامايْنَه والمهابهارَتْ أو قصص الراجه مالَه أو الموضوعات الشعرية لم يضف إليها غير صوغها صياغة عصرية جديدة.



لوحة ٢١٨ – سيدة في مقتبل العمر جالسة على فراشها تتأهّب لاستقبال زوجها بينما تتولّى وصيفاتها من حولها إعدادها لاستقباله : واحدة تستخدم مروحة لتخفيف حرارة الجو، وأخرى تقدم لها كأس شراب يُنعشها، وثالثها تحمل عُلبة مزخرفة كما تمسك بقنينة، ورابعة تُدلّك قدميها. وثمة شجرة مزهرة تشي بالتأثير الفارسي، على حين نرى في خلفية اللوحة تلالاً تنتثر عليها شجيرات كروية الشكل. مدرسة جاروال ١٧٨٥. متحف ڤكتوريا وألبرت. لندن.



الفَصْلُ الثّاني
الإسهام الإسلامي المغولي في الحضارة الهندية
مدرسة التصوير المغولي

بابُر (١٥٠٦ - ١٥٣٠)

أسّس ظهير الدين محمد **بَابُر**[٨١]– سليل الغازي التتري تيمور لنك أبًا والغازي المغولي چينكيز خان أُمًا – إمبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة دهلي ناقلا معه حضارة الإسلام. وكان بَابُر مؤسِّس هذه الأسرة المغولية بالهند مُسلماً سُنّيًا، وُلد بفرغانه [في تركستان الآن] عام ١٤٨٣. وعندما بلغ الرابعة عشرة كان حلمه أن يؤسّس مملكة خالها في مخيّلته، فاستولى في عام ١٥٠٠ على سمرقند، ولكن ما لبث أن استردّها منه الأوزبكيون. وجاء نصره الأكبر في عام ١٥٠٤ عندما استولى على مدينتيْ كابُل وغزنه، وبعدها قاد حملات خمس عَبْر الممرّات المنيعة في شمالي غرب الهند نحو الهندوستان بين عاميْ ١٥١٩ و١٥٢٥ حين اجتاز الحدود على رأس عشرة آلاف محارب. وفي عام ١٥٢٦ أوقع فرسانه ومدفعيته الهزيمة بكل من إبراهيم اللودي سلطان دهلي المسلم وراجا چوالپور الهندي في پَانيپتْ بالقرب من **دهلي**، ولم يمض عام إلا وكان قد قضى على الجيوش الهندية المتحالفة لأمراء الراچپوت، فأحكم بذلك قبضته على هندوستان. ومع أن بعض المسلمين من العرب والأتراك والفرس قد جاءوا قبله إلى الهند لتأسيس أسر حاكمة منذ القرن السابع كما قدّمت، فلقد أصبح بَابُر أعظم قوة إسلامية حكمت الهند على مرّ الأيام السالفة. وإذْ كان محاربًا بطبعه فلم تتوقّف حملاته التوسّعية، إلى أن لحقه المرض عام ١٥٣٠ فأوصى بعرشه إلى ابنه **همايون**. وعلى الرغم من غزواته الظافرة بالهند إلاّ أنه لم يأنس قط بالعيش فيها، وهو ما يتضح في مذكراته إذ يقول: «ما أنْدَر ما في الهند من مفاتن»، كما نراه في هذه المذكرات يعيب على الهند إنجازاتها الفنية، إذ لم تكن في رأيه تقوم على أسس رصينة أو يسودها التناسق.

ولفن التصوير الهندي تاريخ طويل في الهند على نحو ما أسلفت، ولا سيما الرسوم الجدارية التي تحفل بها جدران المعابد البوذية والهندوكية، كما ازدادت العناية بتصوير المخطوطات مع دخول الإسلام إلى الهند في القرن التاسع. وعلى العكس من الصور الجدارية والزخارف المعمارية كان في الإمكان إخفاء المخطوطات وحجبها عن الأنظار في الفترات المتراوحة التي يبلغ فيها التزمُّت أشدّه بين رجال الدين من المسلمين.

سلاطنة دهلي (١٢٠٦ - ١٥٥٨)

بعد أن تم لمحمد الغوري فتح شمال الهند إلى مصبّ نهر الجانج (جانْجَه)، أقام مولاه التركي قطب الدين أيبك واليًا عاما على دهلي، وانتهز هذا الوالي الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكماً عاما على شمال الهند. وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة في الهند عُرفت باسم دولة «**المماليك**» وتبعتها دول أربع إسلامية، إلى أن جاء الفتح المغولي للهند. ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التي جمعت بينهم وهي أنهم «**سلاطنة دهلي**» لأن مقر حكمهم كان في مدينة دهلي.

وقد أتيح للسلطنة الإسلامية الثانية وهي «**دولة الخَلْـچيّين**» أن يمتد نفوذها إلى الدّكن وجوجرات (١٢٩٧) ومنطقة چيتور على يد علاء الدين محمد الخلچي، كما تم لهذا السلطان إخضاع الراچپوت لحكمه فترة ما. وبانتهاء هذه السلطنة الإسلامية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهي «**دولة التغالقة الأتراك**» عام ١٣٢٠، وكان ناصر الدين محمود شاه آخر سلطان تغلقي، وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم دولة التغالقة. وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا **التيموريون** شمالي الهند عام ١٣٩٨

ثم جلُوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة. ثم أقام **الخضرخانيون** السلطنة الرابعة واتّخذوا دهلي أيضاً مقراً لحكمهم، وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة **اللُّوديَّة** سنة ١٤٥١ التي كان أول حكامها بهلول اللودي الأفغاني، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل البنغال وچونپور ومالوه وجوچرات لها استقلالها، كما أن الوثنيين من راچپوت الدّكن وهندوكييها كانوا بدورهم قد استردّوا أجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة. وكان آخر اللوديّين هو **السلطان إبراهيم بن سكندر** الذي لقي حتفه عام ١٥٢٦ في سهل پانيپت أثناء الحرب التي نشبت بينه وبين بَابُر المغولي، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة. وما إن كُتب النصر **لبابُر** المغولي على اللوديّين حتى أرسى قواعد الحكم المغولي في شمال الهند ما عدا البنغال. وانتهز **فريد** شيرشاه [**شيرخان**] الأفغاني فرصة موت بابر عام ١٥٤٠ فاستولى على الأقاليم التي كان يحكمها بابُر، وأرغم همايون المغولي على الفرار إلى كابل وأجْلَى عن البلاد مَنْ ينتمون إليه، ثم اقتحم مدنية أجْرا حيث اعتلى العرش، وشملت دولته دهلي وما حواليها وكذا مالوه ومعظم بلاد الهند. وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم دهلي بعده من نسله حكّام أفغان، غير أنهم لم يكونوا ذوي بأس شديد، فانقسمت عليهم ولايات الهند مما مهّد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية، وانهزم اسكندر شاه الثالث آخر الأفغانيين على يد همايون عام ١٥٥٤.

وقد واكب اضمحلال البوذية في الهند شيوع نهوض الإسلام، على حين بقيت الهندوكية والچيينية على عنفوانهما مما شجّع المصوّرين على تزيين كتب المخطوطات المقدّسة بالتصاوير. وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والچيْينيّون أشدّ ما يكونون قربا ومجاراة لأحاسيس الشعب، لذا كانت أساليبهم التصويرية مُسْتشرية في التقاليد الهندية. وقد ظل للمصوّرين الچيْنيين استقلالهم عن رعاة الفن، يتخيّرون العمل مع مَنْ هو أقدر على الإنفاق.

وعند وصول **بابُر** إلى الهند كان شمالها ينقسم إلى دويلات صغيرة هندية وإسلامية، وبانتصاره على سلطان دهلي تم له إخضاع كبرى الولايات، غير أن ممالك الراچپوت الهندية في الغرب والسلطنات الإسلامية في الجنوب والشرق ظلت مصدر خطر عليه. وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير من قبل أن يدخلها المغول، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافات كثيرة عن الأساليب الفارسية التي كانت جزءاً من التراث الثقافي الذي يدين به **بابُر** (**لوحة ٢١٩**)

وقد تناولت موضوعات التصوير في عهد السلاطنة القصائد الرومانسية والتاريخية لأمير خسرو دهلوي وملحمة الشاهنامة للفردوسي والحكايات الشعبية التي تمجّد أبطال الإسلام، فضلاً عن أساليب طهي الطعام. وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنّيا في صدق أسلوبها عند تصوير ما يُروَى ويُحسّ من مشاهد، وفي ثراء ألوانها، وفي لجوئها إلى الأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتواكب التقاليد الهندية. والراجح أن بعض الصور الممتازة لمدرسة راچستان و وسط الهند قد نشأت أول ما نشأت في بلاطات السلاطين المسلمين أثناء المرحلة الأولى من مراحل مدرسة التصوير الراچستانية.

هكذا كان فن التصوير في الهند مزدهراً كما سبق القول قبل أن ينزلها المغول، سواء أ كان التصوير على الجدران أم التصوير الوصفي الإيضاحي لنصوص المخطوطات. وكانت التفرقة بين أساليب التصوير المختلفة مردّها إلى العقيدة الدينية، فنرى على سبيل المثال أن الصور الهندية المبكرة كانت استملاء من العقيدتين البوذية والچيينيّة، غير أن العقيدة الإسلامية وكذا الهندوكية كانتا أشدّ العقائد تأثيراً فيما بين أيدينا من دراسة لفن التصوير.

وكان التصوير الهندي أيام النفوذ الإسلامي وقبل الغزو المغولي يُقال له «**تصوير السلاطنة**»، يَعْنُون سلطنة دهلي التي بدأ نفوذها خلال القرن الثالث عشر إلى أن أفل نجمها كما أسلفت على يد المغول في القرن السادس عشر. ولا يعني هذا أن «تصوير السلاطنة» كله قد نشأ في دهلي أو في شماليها، فلقد كان ثمة مسلمون يقطنون الجنوب في الدِّكن، وفي الغرب الذي كانت له صلة وثيقة بالعرب عن طريق البحر.







لوحة ٢١٩ – صفحة من مذكرات بابر تدور حول طيور الهندستان. أواخر القرن ١٦.

همايون (١٥٣٠ - ١٥٥٦م)

وكان نور الدين محمد **همايون** (١٥٣٠ - ١٥٥٦) هو الراعي الأول للتصوير المغولي في الهند بلا منازع. وكان شخصية غامضة لا يمتلك جاذبية أبيه وأكثر التزامًا بالرسميّات وأشد تحفّظًا، معنيًا كل العناية باتباع قواعد البروتوكول، ولكنه كان في الوقت نفسه قائدًا عسكريًا موهوبًا، غير أنه إلى هذا كله كان مُدْمنا على شرب الخمر وتعاطي الأفيون شأنه شأن أفراد أسرته. وقد خصّ علم الفلك بنصيب كبير من اهتمامه و وقته، وكم عانى من أخويْه اللذيْن كانا لا يفتآن يهدّدانه، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان وعلى رأسهم شِرْخَانْ، أحد نبلاء بابُر السابقين الذي استولى على البنغال ثم أخذ ينازع همايون فيما بقي من الهندستان.

وبينما كان شِرْخان يتّسم بالطموح والتحفُّز، كان **همايون** على العكس منه قَدريًا خاشعًا. ولقد تعقَّب شِرْخان **همايون** إلى أجرا عام ١٥٣٩، ثم اضطره إلى الفرار نحو إقليم البِنْجاب، فإذا هو يلقى أخاه ميرزا كرمان وقد سدّ عليه المنافذ المُفْضية إلى البِنجاب وكابُل، مِمّا اضطره إلى أن يغيّر وجهته إلى السند، ومضى يطوِّف في الأرض عامين إلى أن سمح له الشاه الصفويُّ طهماسپ في نهايتيْهما بأن يقصد إيران، لا عن نخوةٍ وشهامة بل لمآرب سياسية ودينية، فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سُنّيتان هما الأتراك العثمانيون في الغرب والأوزبكيون في الشرق تهدّدانه، ومن هنا كان لا مناص أمامه من أن يضمّ إلى صفّه حليفًا شيعيًا، فرأى في همايون بُغيته بعد أن يحوّله من المذهب السُّنّي إلى الشيعي. و وجد همايون بدوره فيها فرصة سانحة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعي ليجعل من الشاه عضداً له في استعادة الهندوستان. ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعاونة الصفويين يستولي عام ١٥٤٥ على قندهار، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند، واعداً الصفويين بأن ينزل لهم عنها بعد وقت قصير، ثم ولّى وجهه شطر كابُل فإذا هو ينتزعها من أخيه ميرزا كرمان، ويأمر بسمل عينيه في عام ١٥٥٣. ثم أتيحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت شِرْخان، فاستولى على مدينتيْ أجرا ودلهي، ولكن المنيّة لم تُمهله فعاجلته بعد أشهر سبعة. وكانت سنوات حُكم همايون خمسًا وعشرين، منها سبعٌ في المنفى، ولكنه ترك إمبراطورية أعزّ ما تكون شوكة مما كانت عليه حين تركها أبوه بابُر عند موته.

وتعدُّ زيارة **همايون** للبلاط الصفوي عام ١٥٤٤ نقطة تحولٍ حاسمة في تاريخ الفن المغولي مثلما كانت في تاريخ الإمبراطورية المغولية، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التي أنجزها فنانو الشاه. وتصادف أن كان اهتمام الشاه طهماسپ وقتها بالتصوير قد فتر شيئًا نظرًا لأعباء الحكم المرهقة ولتزمّته الديني، فاستطاع همايون في عام ١٥٤٦ ضم اثنين من كبار الفنانين الفرس إلى بلاطه هما أستاذ ميرسيّد علي - الذي انضم إليه أبوه مير مصوّر فيما بعد - وخواجه عبد الصمد اللذان غادرا تبريز مع مُخْتَصٍّ في تغليف الكتب وأحد علماء الرياضة في صيف عام ١٥٤٨، وتوجّهوا في مبدإ الأمر إلى قندهار حيث مكثوا عامًا انشغل أثناءه همايون بقتال أخيه ميرزا كرمان إلى أن توقفت الحرب مؤقتا، فأرسلهم همايون تحت حراسة مشدَّدة إلى كابُل فبلغوها عام ١٥٤٩، وأخذوا في عمل جاد إلى أن استُعيدت الهندوستان بعد سنوات خمس في نوفمبر ١٥٥٤.

ومن بين كل فناني طهماسپ كان أستاذ ميرسيّد علي أدقّهم ملاحظة لا يدّخر وسعًا في سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية وفي التعبير الرهيف عن الملمس سواء في الفراء أو الزّغب أو المعادن، غير أنه كان إلى جانب عبقريته الفنية صاحب مزاج متقلّب كثير الشك. أما خواجه عبد الصمد وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة، كما كانت المرحلة التي قضاها في خدمة الفن المغولي أطول وأغزر من المرحلة التي قضاها أستاذ ميرسيّد علي. وتكشف أعماله التي بدأها منذ كان في كابل عن أنه قد أخذ يُكيِّف أسلوبه الصفوي ويطوّعه ليوائم الرغبات المتنامية للإمبراطور المغولي في تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفي توثيق القصص المتضمّنة للحكايات والنوادر. وهكذا استقر التصوير الصفوي في الهند باعتباره العنصر

الأساسي في التصوير المغولي. وتُعزى إلى عبد الصمد اللوحة المصوَّرة الضخمة المهترئة التي أعيد رسمها مراراً والمعروفة باسم « بيت آل تيمور » والمحفوظة بالمتحف البريطاني (١٥٥٠ – ١٥٦٠)، وأغلب الظن أنه رسمها أثناء إقامته في كابل أو في الهند عند وصوله إليها. وهي صورة كبيرة الحجم ذات ألوان زاهية ثريّة تعكس ذوق همايون. وتُعدّ هذه الصورة أعظم أعمال الفن المغولي في عصره المبكر، والراجح أنها كانت دائما محطّ الإعجاب والتقدير، إذ أضيفت إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة خلفت همايون.

كذلك عَهِد همايون إلى الأستاذ ميرسيّد علي وخواجه عبد الصمد بالإشراف على الإعداد لمخطوطة «**حمزة نامه**» (١٥٦٠ – ١٥٧٤)، وهي الملحمة التي تشيد بمآثر حمزة عمّ الرسول عليه الصلاة والسلام، ويعدّها البعض الرمز الفني المعبّر عن الفتح المغولي الإسلامي للهند. وقد عكف على إعدادها فيما يُقال مائة مصوِّر بين هنود وفرس، فجاءت عملاً فذا رائعًا في تاريخ الفن المصوّر يضمّ ١٤٠٠ صورة مسجَّلة على نسيج قطني من الحجم الكبير غير المألوف [٧٠ سنتيمتراً x ٦٠ سنتيمتراً]، ولا يزال عدد منها محفوظًا بين المجموعات العامة والخاصة في أوربا وأمريكا، غير أن العمل في هذه المخطوطة لم ينته إلا في عهد الإمبراطور أكبر.

الإمبراطور أكبر العظيم (١٥٥٦ - ١٦٠٥)

وُلد أبو الفتح جلال الدين محمد **أكبر** سنة ١٥٤٠، وكان أبوه همايون عندها قد ترك الهند إلى إيران مخلّفا إياه صبيّا في رعاية بعض أصفيائه. وفي عام ١٥٤٥ همّ بأن يلحق بأبيه في كابل ولكن الظروف لم تمكّنه، فقضى أعوامًا كانت من العُسر بمكان، وكان أن اعتقله عمّه كامران. ثم كانت معركة بين العمّ والأب، فإذا العمّ يضع ابن أخيه فوق أسوار قلعة كابُل ليصدّ بذلك الأب عن دكّ القلعة بمدفعيته، غير أن همايون تمكن من دخول المدينة من غير أن يصيب ابنه بأذى. وحين صحب الابن أباه همايون بعد أن تم له استعادة الهند أحسّ أنه في موطن جديد، حتى إذا ما كان عام ١٥٦٢ تزوج أكبر من ابنة الراجا الهندي في چايپور، وكان لهذه المصاهرة أثرها في إيجاد نوع من التحالف والتآلف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية. ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد واستعاض عن ذلك بفرض الجزية والانتظام في سلك الجندية، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكماً ذاتيا مع الاحتفاظ بعقائدهم الدينية. ولقد حاول **أكبر** دمج الشعب الهندي مع أشياعه المغول المسلمين بتحالفه مع الراچپوت في وحدة سياسية واجتماعية، وهو ما أسفر عن تألّق التصوير المغولي بقسماته المتميِّزة، حيث تدرَّب في المدرسة التي أنشأها بعاصمة مُلكه قرابة مائة من المصوّرين الهنود والمسلمين على أيدي الأساتذة الفرس، وكان نتاج هذا فنّا هنديّا، تكوينه الفني العام فارسي، وأشكاله وعمارته فارسية في بعض أجزائها وراچپوتية في أجزائها الأخرى، على حين تجلّى تأثير الفن الأوربي بين الفينة والفينة في اتّباع قواعد المنظور[٨٢] وتلوين الخلفيات. وقد عمل أكبر بهِمَّة ملحوظة في سبيل تحقيقه لهدفه الأساسي – وهو خلق قومية عامة – على الاستعانة بموضوعات من التقاليد والأساطير الهندوكية في منجزات عهده الفنية، فبين أيدينا العديد من اللوحات المصوَّرة المعبّرة عن نصوص سنسكريتية إلى جانب المخطوطات الإسلامية. وكما كان أكبر عاشقا للفنون وراعيا لها كان ذا حسّ انتقائي[٨٣] يدفعه إلى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره، فمقياسه الأساسي والأوحد هو اتفاق عناصره مع نظرته الجمالية. وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا في بواكير المدرسة المغولية للتصوير، إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتور في نهاية عهد **أكبر**. ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة.

كانت سياسة **أكبر** في عمومها هي الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب، وكانت سببا في تطور الأسلوب المغولي في كلا المجالين الفني والمعماري، وكان أجلّ ما ترك في ميدان التصوير مخطوطة

«**حمزة نامة**» المصورة، وفي ميدان العمارة عاصمته الجديدة فتحپور سيكري – أي مدينة الفتح – التي شيّدها بين عامي ١٥٦٩ و ١٥٨٥. لذا لم يكن مستغربًا أن يحظى مصوِّر هندوكي مثل **دَازڤانْت** بحظوة أثيرة عند **أكبر**، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصوّر غير النذر اليسير. والعمل الأكبر الذي يُعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة «**رزم نامه**» – أي كتاب الحروب – التي بدأ في إعدادها عام ١٥٨٢. ويبدو أن ميوله الخيالية الحالمة كانت تتفق وميول **أكبر** الذي كان مروقه عن التقاليد الدينية قد وصل به إلى المناداة بعقيدة «**الدين الإلهي**». على أن هذا المصوّر لم يلبث طويلا حتى انتحر بأن طعن نفسه بخنجر بعد مروره بمرحلة من الاكتئاب. وعندها رأينا **أكبر** يغيّر اتجاهه فإذا هو أكثر ما يكون رزانة وتعقُّلا.

كان الإمبراطور **أكبر** من عظماء حكّام الهند بحق، فترك بجهده وإلهامه لمن بعده آثارًا جنَوا ثمارها. وعلى الرغم من أن أباه تركه وهو في الرابعة عشر من عمره إلا أنه كان جَلْدًا شجاعًا. ولقد نصّبه قائدٌ من قواد أبيه هو بايرام خان عُرف بالوفاء ملكا على العرش، على أن يكون وصيّا عليه. وبالرغم من صغر سنّه فقد قاد جيشًا في أرض وعرة لطرد إسكندر شاه ملك الأفغان. ولقد بذل بايرام خان الكثير في مساعدة أكبر لإعادة الاستقرار إلى البلاد، ولكن ما لبث **أكبر** أن برم بتلك الوصاية، وحين شاء أن يتخلّص منها أوفده للحج إلى مكة في عام ١٦٥٠ حيث قُتل على أيدي بعض الأفغان انتقامًا لما أصابهم على يديه. غير أن تخلّص **أكبر** من وصاية بايرام خان لم تحرِّره كما توقّع، فإذا هو يقع تحت هيمنة حريم البلاط اللاتي كنّ قوة مؤثّرة تحرّك سياسة العرش، وظلت كذلك سنوات أربع، ولم يكن التخلّص من سلطانهن بالأمر الهيّن لما كان مُلقًى على عاتقه من أعباء، لا سيما قيادة الجيوش والنظر في أمور الدولة وغيرها من شؤون ثقافية وفنية أخذت طريقها إلى الازدهار.

ولقد كان **أكبر** فتًى مملوءًا حيوية ونشاطًا ومغامرًا ما وسعته المغامرة، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلّم القراءة والكتابة شأن غيره من الأمراء وآثر عليه الصيد والطّراد والمصارعة، ولهذا عاش أمِّيا. على أنه كان – كما وصفه ابنه **جهانجير** – شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أي عقيدة كانوا، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خيرًا من أي جنس أو عقيدة، فكان سمحًا كريمًا يستقبل كل فكر برضاء وقبول، والغريب أنه عُرف بتذوّقه للشعر والأدب حتى إن الناس كادوا لا يصدّقون أنه أميّ.

وعلى الرغم من أُميّة **أكبر** فإنه كان جمّاعًا للكتب ولا سيما المزوَّدة بالصور الإيضاحية، ومن هنا يُقال إن مكتبته كانت تزخر بكتب التاريخ الطبيعي والطب والبيطرة وأصول الجنس البشري والديانات المقارنة والرياضيات والهندسة والاستراتيجية الحربية والفلك والتنجيم والأدب وشؤون الحكم. وقد رُزق **أكبر** في عام ١٥٦٩ بالأمير سليم [الإمبراطور **جهانجير** فيما بعد]، ثم رُزق في العام التالي بالسلطان مراد، وفي عام ١٥٧٢ بالسلطان دانيال. وعندها تجمّعت السلطة السياسية كلها في يد **أكبر** لا ينافسه في ذلك منافس، وبهذا ضمن لأسرته المُلك من بعده.

ولم يكن الراجپوت والمسلمون وحدهم هم مَنْ أحاطوا بأكبر، كما لم يكن كل مَنْ حوله من الأعوان هنودا، ولم يكن **أكبر** متعصّبًا لجنس دون جنس، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة، وأطلق على هذه الوحدة اسم «**صُلح كل**». فكان يرحّب في بلاطه بكل مَنْ كان ذا كفاءة، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصوّرين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء، فإذا هؤلاء جميعًا يفدون من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوربا وإفريقيا لينضمّوا إلى بلاط **أكبر** الذي أصبح بلاطًا دوليّا مزدهرًا. وكذا لم يكن **أكبر** حريصًا عند إسناد مناصب الدولة على أن تكون خالصة للمسلمين، بل كان يسندها إلى من يتمتّع بموهبة من أي دين كان، فنراه يجعل أحد الهندوس من رجال الأعمال مُشرفًا على جباية الضرائب، كما اتخذ براهمانيا من البراهمة صفيّا له.

وبدأ لقاء **أكبر** بالأوربيين سنة ١٥٧٢ حين غزا جوجرات، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على

اختلافها. ثم إن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوربيين كان له شأنه في تطوّر التصوير المغولي، إذ شُغف **أكبر** بالصور الأوربية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن، فإذا هو يُشير على فنّانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها.

وتدلّنا هذه الأمور كلها على مقدار التطور الذي دخل على التصوير المغولي خلال القرن السابع عشر، غير أن الزمن لم يحفظ لنا من نماذج پورتريهات الإمبراطور **أكبر** شيئا باستثناء صورته الرسمية في مخطوطة **أكبر نامه**. كذلك طرأ تغيير ملحوظ على التصوير المغولي في الفترة ما بين عامي ١٦٠٠ و ١٦٠٥، فبدلا من المخطوطات التاريخية الضخمة التي تنتظم المئات من الصور الإيضاحية فقد أصبحت أقل حجماً وأقل عددا ولكن أشدّ إتقانا، ينفرد كل مصوِّر برسم صورة منها. فنرى مخطوطة «**أكبرنامه**» الثانية (١٦٠٤) قد غدت أشد تأنقًا وإتقانًا من المخطوطة الأولى التي أُعدّت عام ١٥٩٠، وكذا خُصَّت الپورتريهات الفردية بعناية **أكبر**، وحلَّ التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التي تقع لفرد ما.

ويبدو أن **أكبر** لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها، فلقد رأيناه يشيّد في عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم «**عبادات خانه**» بمدينة فتحپور سيكري حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وجيينيّين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يُدلي كل منهم برأيه في معتقده ويُحاجّ فيه. ودأب الإمبراطور على المشاركة في هذه الاجتماعات التى كانت تستغرق الليل بطوله، يشارك بالرأي وبتساؤلات أكثر ما تكون عُمقا ودلالة. وبدأ **أكبر** ينأى عن أهل السُّنة، وأحبّ أن يكون للدولة دينٌ جديدٌ كان مزيجًا من الأديان المختلفة في الهند وفي غير الهند. وعلى الرغم من أن نفرًا من المقرَّبين إليه اعتنقوا هذا الدين، غير أنه كان في الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس.

وعلى ضوء هذا المنحى جاءت قصة مخطوطة «**حمزة نامه**» مزيجاً من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال، يخصّ الشطر الأكبر منها سيدنا حمزة. فتروي القصة كيف جاهد في سبيل نشر الإسلام في جميع بقاع العالم، وتزعم أنه ترك الجزيرة العربية متّجهاً شطر سيلان وبيزنطة ومصر والقوقاز، وأنه في رحلته هذه أحبَّ «مهرانا چار» ابنة ملك الفرس ألدّ أعداء الإسلام وبنى بها، كما بنى أيضاً بإحدى الجنيّات [البيريهات]. وتمضي القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين، وبينه وبين عَبَدَة النار، وبينه وبين زمرد شاه أحد كبار السَّحرة، إلى أن كُتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو [مقصود به عمرو بن العاص]!

وفي سنة ١٥٦٢ خلال حُكم **أكبر** أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة «**حمزة نامه**» الكبرى، وكان قد بُدئ الإعداد لها في عهد أبيه همايون. وقد تم إنجازها على أيدي نحو من مائة فنان، منهم ما لا يقل عن ثلاثين فنانًا كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصداً بذلك أن يَفيد الأسلوب المغولي من أسلوب الفن الهندي، وهذا لما راقه من أشكاله وألوانه وتقنياته.

وتاريخ مخطوطة «**حمزة نامه**» التي تضمّ أجزاء عدّة مثار جدل إلى اليوم، غير أن الرأي الراجح يجعله ما بين عامي ١٥٦٢ و ١٥٧٧. وتنتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة، إلا أن الزمن لم يحتفظ لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة جُلّها مما يضمّه الجزءان العاشر والحادي عشر. ولقلّة هذه الصفحات التي انتهت إلينا أصبح من العسير الحكم على الطابع العام لصور هذه المخطوطة أو الحكم على ما طرأ على أسلوب تصويرها من تطوّر.

وقد باشر الإشراف على إعداد هذا العمل الفني الضخم الذي امتد على عهده: المصوِّر الفارسي مير سيّد علي ثم تلاه مواطنه عبد الصمد، حتى إن الإمبراطور أكبر أثنى عليهما في مذكراته وعدّهما أعظم مصوِّرين بالمراسم الملكية. والمقطوع به أنهما لم يصوّرا لوحة ما من لوحات هذه المخطوطة، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب. ومما يُذكر أنه كان ثمة مصوّران هنديان يعدّان من أعظم مصوّري الهند شاركا في إعداد بعض صور هذه المخطوطة هما دازڤانت وباسْوَانْ.

وصفحات هذه المخطوطة من نسيج قطني، وهو ما جرى به العرف في بعض المخطوطات الجيْنيّة والصور المعلّقة بالمعابد البوذية الجيينيّة والهندوكية. ولا نحسّ في مخطوطة «حمزة نامه» شيئا من الرهافة التي نحسّ مثلها في المصوَّرات الفارسية،

فبينما نلمسُ في التصاوير الفارسية جمود الإيماءات ورصانـة الانفعالات وجلال أبهّة البلاط، نلمسُ في صور «حمزة نامه» طيش الإيماءات وفورة الانفعالات وصور شخوص تكاد تنطق بمهامّها، وبَيْنَا كان الفنان الفارسي يُعنى بالتفصيلات الدقيقة والوضعات الرشيقة والإيقاعات المتموّجة البارعة للثياب والأردية، لا نحسّ بمثل هذا كله في صور «حمزة نامه» وإن تميّزت صورها بما تعرضه من جموع حاشدة وأحداث درامية وجو سحري.

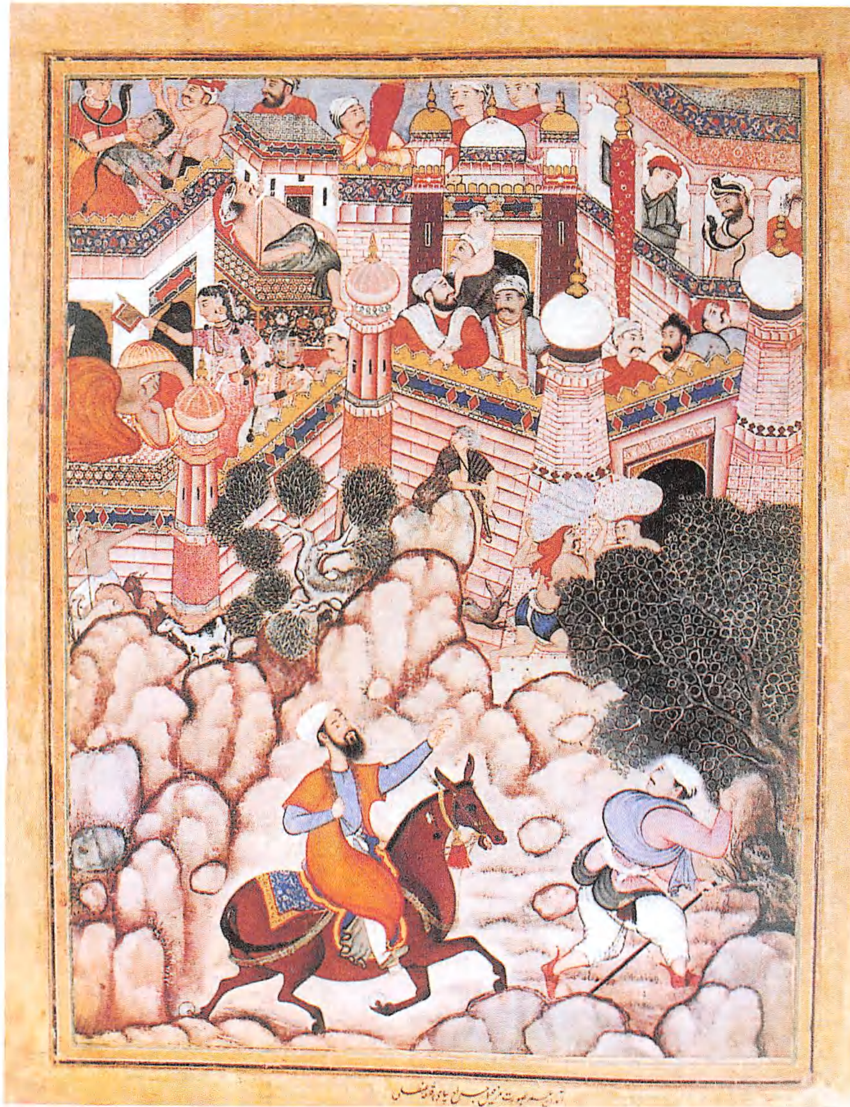
وبين أيدينا منمنمة من مخطوطة «**حمزة نامه**» تمثّل عَمْرًا صاحب حمزة ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل (**لوحة ٢٢٠**). وتروي القصة أنه اضطر إلى هذا التنكّر حين عدا السحرة على أعوان حمزة فاختطفوهم. ولذا كان عليه أن يلجأ إلى حيلة يقتحم بها السجن الذي احتبسوا فيه أعوان حمزة بقلعة السّحرة في أنطاليه. واحتال لذلك بأن عقد صلة بينه وبين قائد قافلة من البغال هو الجرّاح ميزموهيل، وكان في طريق عودته إلى داره بعد غيبة سنوات ثلاث، فقدّم له تفاحة محشوّة بمخدّر ما لبث الرجل بعد أن أكلها أن فقد وعيه، فارتدى عمرو ثيابه وتَزَيَّنَ معاونه بزي سائس لبغله وتبعهما أعوانهما، فاقتحموا القلعة وقتلوا زمرد شاه كبير السحرة وأخرجوا مَن فيها من أصحابهم المسجونين بها.

ووفقًا للتقاليد الهندية نرى النص في مخطوطة «حمزة نامه» له الأولوية على الصور. ولـمّا كان **أكبر** قد استعان بمصوّرين من الهنود في إعداد هذه المخطوطة، رأينا الأسلوب المغولي الذي كان لا يزال في طور النمو قد دخلت عليه اتجاهات وتقاليد تُخالف تلك التي وضع أسسها أستاذ مير سيد علي وخواجه عبد الصمد لفناني المرسم الملكي. لذا جاء التصوير المغولي في هذه المخطوطة لا يمثّل الطابع الهندي في جملته، كما لم يمثّل الفن الفارسي في جملته أيضا، بل كان أسلوبًا جديدًا له سماته الخاصة.

چهانجير (١٦٠٥ - ١٦٢٧)

وخلّف الإمبراطور أكبر ابنه الأمير سليم، فأضفى على نفسه لقب «**چهانجير**» أي مالك العالم. وكان راعيًا للفنون كذلك، غير أنّه لم يكن خَلاّقا كأبيه ولم يُعن بتصاوير المَخْطوطات عنايتَهُ بتصاوير البورتريهات الشخصية (**لوحة ٢٢١**) والأحداثِ التي وقعت إبان حُكْمه، وكذا الدِّراسات الواقعيَّة للنَّبات والحَيَوان. ولقد كانت الحَيَاةُ اليَوميَّةُ بمشاغلها ممّا يَجْتذبُ **چهانجير**، كما كان يقضي جُلَّ وقته مشغولاً بأمور البَلاط، وهذا وذاك مما شَغَلَ المُصوِّرون المغولُ بتصويره، كما كانت لهم أُسْوَةٌ في التَّصوير الأوربيِّ. وقد اتَّسَم عَهْدُه بتَغْيير مَلْحوظٍ في الدَّرجات اللَّونيَّة للَوْحات المُنَمْنَمات المُصوَّرة المغوليَّة، فَضلا عن التَّوسُّع في استخدام تقنية الإشراق والعتمة[٨٤]. وقد لعبت «نورچهان» زَوْجَةُ چهانجير دوْرًا في تَطوُّر التَّصْوير بإشاعَتها إحساسًا جديدًا بالرِّقَّة تجلّى في الثِّياب البيضاء الرَّهيفة الشَّفَّافة للرِّجال والنِّساء على السَّواء، وفي استخدام الرُّخام الأبيض المُكَفَّت لكسوة العمائر، وفي فَيْضِ الألْوان المخفَّفة، حتى باتت حِقْبة حُكْم چهانجير تُعتبر العَصْرَ الذَّهبي للتَّصوير المغوليِّ.

وعلى الرغم من أن مذكراته توحي بأنه كان حاكمًا مستبدًا لا يثبت على رأي، إلا أننا نراه مرّة رحيمًا بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان، ومرّة نراه قاسيًا، وكذا نراه عاطفيًا مرّة وخشنًا مرّة أخرى. ومن صور رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء في الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها. وكان متذوّقا للجمال تواقًا إلى المعرفة، ونراه قد شيّد مبنًى بديعًا تخليدًا لذكرى ظبيه الأثير. وكان إذا ما استساغ ألبان إحدى النوق أخذ يبحث عن أي طعام تأكل، وإذا هو يأمر بأن يكون هذا الطعام هو طعام كل قطعانه. وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يُدْخلوا السرور إلى نفسه، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب، ويُتْحفونه من الهدايا بما هو غير مألوف، ويجلبون إليه ما هو غريب من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذي خيّل إليه في مبدإ الأمر أن الخطوط التي تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هي من صُنع صانع، وما لبث بعد أن رآه أن ضمّه إلى حديقة حيوانه. وثمة فنان من فناني هذا العصر



لوحة ٢٢٠ -عمرو ينتحل شخصية الجرّاح ميزموهيل أمام قلعة السَّحَرة بأنطاليا. تصوير ماهيش.

يُدعى أستاذ منصور رسم «حمار الزبرا» هذا في صورة بديعة (**لوحة ٢٢٢**)، ومن أجل هذا خلع عليه چهانجير لقب «نادر عصره» كما خلع على غيره لقب «نادر الزمان». ويروي الإمبراطور في مذكراته أنه ليس ثمة ثالث لهذا الفنان ومصوّر آخر يسمّى أبا الحسن، ولم يبالغ الإمبراطور في هذا اللقب الذي خلعه على منصور لأنه كان فريداً في رسمه. وبينما كان منصور رسّاماً فحسب يرسم ما يُعهد إليه رسمه، كان أبو الحسن مصوّراً موهوبا يحذق فنّه. ومن إعجاب الإمبراطور بالفنان منصور أوعز إليه أن يرسم الطائر المائي الفريد المسمّى بالسَّاچ، وجاء في مذكرات چهانجير أنه رسم ما يُربي على مائة رسم لأزهار تنبت في كشمير. أما الحواشي التي تحيط برسم حمار الوحش التي تتكوّن من التوريقات المتشابكة الحلزونية للأزهار والكروم فلم تكن من رسم منصور، بل أضيفت إلى الرسم قبل أن يضمّه مضمّ (٨٥) ملكي للصور.

كان **چهانجير** بلا ريب عاشقاً للفن يُؤثر الكيف على الكم، على الضّد من أبيه الذي ملأ المرسم الملكي بكثرة من الفنانين، فما إن اعتلى العرش حتى تخلّص من جملة منهم. وقد خالف فنانو **چهانجير** النهج الذي انتهجه مرسم أبيه «**أكبر**» من الالتزام في تصاويرهم بالقوة دون الرهافة، فإذا الابن يترسّم خُطَى أخرى فيؤثر الرهافة على القوة باستخدام ألوان وادعة وإيقاعات أقل عنفاً وتصميمات أكثر تنغيماً، هذا إلى أن تصوير البشر والحيوان أخذ في عهده طابعاً أشدّ عمقاً يتطلّب جهدا كبيرا. فبينما أطلق «أكبر» العنان لفنّانيه يصوّرون ما تقع عليه أعينهم من الطير والحيوان (**لوحة ٢٢٣**) والپورتريهات عن موضوعية واقعية، إذا هم في عهد الابن يُلبّون نزواته وطيشه. من هذا أنه حين تراءى له أن يصوّر «عنايت خان» - أحد رجال حاشيته - في فراش الموت وهو في النزع الأخير لإدمانه الأفيون، أمر بأن يُحمل إليه هذا الرجل من بيته وهو يحتضر ليكون بين أيدي المصوّرين، وقد مات الرجل بعد يوم واحد من تصويره (**لوحة ٢٢٤**). وبينما كان **أكبر** يميل إلى التقريب بين الديانات بعضها وبعض فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها، لم يأخذ **چهانجير** برأيٍ في هذا الموضوع.

وكم كان يحلو **لچهانجير** أن يبدو في صوره كلها وقد التفّ حوله أبناؤه وحاشيته والسفراء، وأحاطت به رموزه التي تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله، كما تدل على زكاء نَسَبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام، فكثيراً ما كان يجعل من هذه الصور لوناً من ألوان الدعاية لنفسه خُلقيا واجتماعيا وأدبيا. وكان في حياته ثمة ما يثير القلق في نفسه، من

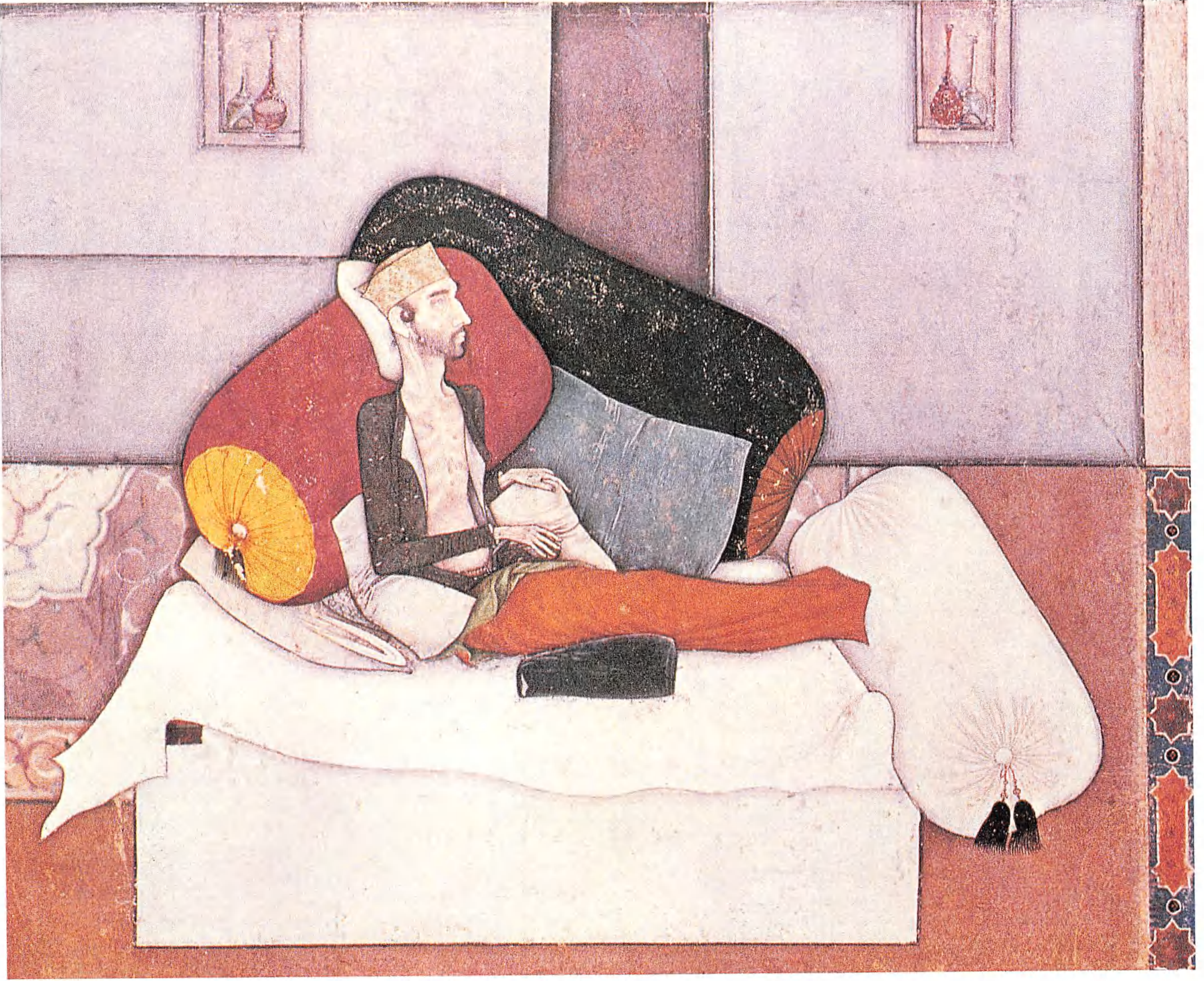


لوحة ٢٢١ – پورتريه چهانجير. مدرسة التصوير المغولي. ١٦٢٠. بومباي.

لوحة ٢٢٣ – صراع الإبل. تصوير هونار.
مستهل القرن ١٧. متحف أمير ويلز. بومباي.



لوحة ٢٢٢ – حمار الزِّبرا . تصوير منصور. عهد الإمبراطور چهانجير ١٦٢١. متحف ڤكتوريا وألبرت. لندن.



لوحة ٢٢٤ – عنايت خان أحد أفراد حاشية چهانجير على فراش الموت. ١٦١٨. المكتبة البودلية بأكسفورد.

هذا أعداءٌ له كان لا يقوَى عليهم، فكان يُزيح هذا القلق من نفسه بأن يأمر مصوّريه فيصوّرونهم وهم يقدّمون له فروض الولاء والطاعة أو وهو يُذيق خصومه صنوفًا من العذاب مختلفة. فنرى **چهانجير** في إحدى المنمنمات وقد انفرد بالحديث مع شيخ صوفي مهملا جانبا الملوك مثل سلطان تركيا، كما تفيض المنمنمة بمشاهد الأبّهة الملكية والإيحاءات الرمزية، ونرى چيمس الأول ملك إنجلترا وقد وقف جانبا لا يأبه به أحد (**لوحة ٢٢٥**). وتفيض المنمنمة بمشاهد الأبّهة الملكية والإيحاءات الرمزية، ومن هذا وذاك صورة چهانجير وهو جالس على عرشه ومن تحته ساعة زمنية ترتكز على سجادة إيطالية مزخرفة بزخارف جُروتسكية(٨٦). وللتخفيف من مضيّ الزمن سريعًا ومضيّ العمر معه سريعًا كذلك، نرى اثنين من وِلْدان الحب وهما يخطّان علي الساعة الزمنية عبارة: «مدّ الله في عمرك أيها الشاه إلى أن تبلغ ألف عام». ومن خلف أحد الولدين مُرتقى يرتقي عليه الإمبراطور ليعتلي عرشه، وعلى سطح المرتقى حيث موطئ قدم الإمبراطور خطّ المصور توقيعه رمزًا إلى خشوعه وتواضعه. وتحيط برأس الإمبراطور هالة كبيرة مُشعّة قوامها الشمس والقمر ترمز إلى اسمه « نور الدين ». وتمثّل المنمنمة الإمبراطور – كما سبق القول– وقد أقبل على شيخ صوفي مُشيحًا بوجهه إلى أعلى عن السلطان العثماني والملك الإنجليزي، وصورة اثنين من وِلْدان الحب وقد أخذ أولهما يولول وأخذ الآخر يكسر سهمه رمزًا إلى إيثار چهانجير للدرويش على العاهلين وإعراضه عنهما. ومما يدل على أن پورتريه الإمبراطور قد صُوِّر وهو في أواخر عمره أنه يمثّل وجهه منهكًا من إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه في الملذّات وإحساسه بالأسى لما مرّ به من مآس شخصية وسياسية. وفي الركن



لوحة ٢٢٥ – المصوِّر بِتْشتير
بين يديْ الإمبراطور چهانجير،
وفي يمناه مخطوطة تصوّر
جوادا وفيلا مما وهبه
مبراطور إياه. ونرى چهانجير
نفرد بالحديث مع شيخ صوفي
هملاً جانبا سلطان تركيا وملك
جلترا (١٦٢٥). فرير جاليري.
واشنطن.



لوحة ٢٢٦ – ناسخ (١٦٢٥). متحف فوج للفنون.

الأيسر الأدنى من المنمنمة شخص هندوكي يُرجَّح أنه الفنان المصوِّر **بيتشيتر** وبين يديه صورة مؤطَّرة تمثِّل فيلاً وجوادَيْن ومعهم سائسهم، قد تكون من هدايا الإمبراطور أو مما أُهْدي إليه.

وثمة منمنمة تمثِّل ناسخًا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة وقد ارتدى جُبَّة حريرية التصقت بجسده وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنِّه، وقد أكبَّ على النَّسخ انكبابًا لا يُشْغَل عنه، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له. نراه وقد أسند ظهره إلى حشيّة ضخمة كما وضع قدمه اليمنى على وسادة طُرِّزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك في يُسر. وإلى جواره دواة من البورسلين الأبيض عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نَسَخ به صفحات وصفحات لا حصر لها. ويكاد الهدوء الذي يسود الصورة يوحي بأنه ليس ثمة إلاّ صرير الريشة على صفحات الورق وإلاّ سعال يتناوب الناسخ في الحين بعد الحين. وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التي تكاد تتأرجح فوق السّجادة التي لا شك أهداها له الإمبراطور وما بين تلك الدّكنة التي تُغشّي الباب المفتوح وراءه. ويكاد يوحي هذا التركيز على پورتريه الناسخ المُثقل بالأصباغ السميكة – والذي بدا شيءٌ من التضاؤل النسبي [٨٧] على وجهه – أن المصوّر كان حريصًا على أن يُسرع في تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنيّة (**لوحة ٢٢٦**).

وثمة منمنمة يحتفظ بها «الفرير جاليري» بواشنطن تصوّر چهانجير وهو يحلم بمجيء خصمه شاه عباس زائرًا له (**لوحة ٢٢٧**)، وكانت هذه الزيارة مما ينشده چهانجير ويتمنّاه، ولهذا بدت أسارير السرور والبهجة على وجهه. وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال، إذ كانت بين الإمبراطور المغولي والشاه الفارسي حرب يستحيل معها هذا اللقاء. ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصوّر أقارضا الذي صوّر هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد عبّاسًا قط، ولهذا مضى يسأل هنا وهناك عن صفات هذا الشاه وسماته لكي يصوّره أقرب ما يكون إلى الحقيقة. ولقد وفّق في تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقًا بين الشاه عباس حقيقةً والشاه عباس تصويرًا. ولقد أملى هذا الحلم على چهانجير شعوره الباطني بما يجب أن تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس، فكم تمنّى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا في صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذي نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار. وكم حاول چهانجير إنهاء النزاع والخلاف بينه وبين شاه عباس بشتى الوسائل الدبلوماسية غير أنه أخْفَق، وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢، ولم يتمكن چهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه چهان عليه.

وتمثّل هذه المنمنمة ذلك القلق الذي كان يساور جهانجير حول هذه المعضلة العصيّة، فكم كان يتمنّى أن يكون الأمر على غير ذلك، فأخذ يطوّع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطي الأفيون بأن يأتي إليه شاه عباس خاضعاً طالباً الصفح والإخاء. وذلك ما يصوّره لنا حُلمه، فنرى تلك الهالة الكبيرة التي تحيط بهما معا، تلك الهالة التي قوامها الشمس والقمر والتي نشهدها في العديد من المنمنمات التي تصوّره، وهذا الأسد فوق الكرة الأرضية وقد علاه جهانجير، وتلك النعجة العجفاء – وقد علاها شاه عباس – دليل على ما كان يصبو إليه جهانجير ويتمنّاه، فلقد كان مهزوماً، ولكن المصوِّر رسمه على هذا الوضع لكي يمثّل ما يجوس في نفسه من أوهام ورؤى خيالية وتفكير بوَحْيِ الأماني.

شاه جهان (خُورَم) (١٦٢٧ - ١٦٥٨)

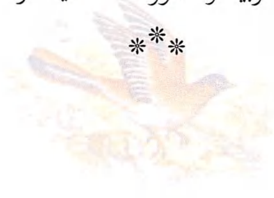
وفي مطلع القرن السابع عشر، وفي عهد الإمبراطور **شاه جهان**، جدّ تغيير على فن التصوير المغولي، إذ أخذنا نلمح فيه مزيداً من ملامح ثراء البلاط الإمبراطوري ورخائه الذي كان قد بلغ في ذلك الحين ذروته، وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة إلاّ أن ثمة فيضاً اتجه حثيثا بفن التصوير نحو الاضمحلال، فقد أخذ التأكيد على الأبّهة يطغى، كما زادت النزعة التكلّفية في رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحياناً إلى الملل، تعوّضها اللمسات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولا سيما الأيدي، وإن لمسنا أحيانا بعض الجمود. وكانت لمشاهد البلاط روعة لا تُحدّ، هذا إلى تصوير الإمبراطور والأمراء (**لوحات ٢٢٨ أ، ب، ٢٢٩**) ورجال الدين والأولياء والدراويش. وثمة تقنية جديدة بلغت بالپورتريه المغولي أوج قمته أُطلق عليها اسم «**سياه قلم**»، وتُعزى إلى المصور محمد نادر من سمرقند الذي كان يعمل في مرسم جهانجير من قبل، وهي عُجَالات تتخلّلها لمسات خفيفة من اللون والتذهيب نشأت في ذلك العهد. وكذا شاع تصوير موضوعات النبات والحيوان وخاصة في مخطوطات كليلة ودمنه (**لوحة ٢٣٠**). وكان لهذا وذاك أثره على فن التصوير الهندوكي الذي تجلىّ كذلك في منمنمات مخطوطات الرامايْنَه والمهابْهارَتْ. وما أكثر المنمنمات التي بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتي جاءت تصوّر عظمة بلاط شاه جهان وجلاله، وقد تألقت الألوان في هذه المنمنمات تألق طلاء الميناء.

وقد زخر هذا العهد بالكثير من الپورتريهات التي تمثّل النساء المغوليات، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدي الذي لا يفرّق بين المرء ونظيره، إلا أننا نلاحظ هنا اختلاف قسمات وجوههن، الأمر الذي ينفي أنها كانت صوراً من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية، بعضها لنساء البلاط (**لوحتا ٢٣١، ٢٣٢**).

أورانجزيب (عالَم جير) (١٦٥٨ - ١٧٠٧)

وكان أكبرُ أبناء «شاه جهان» أيْضًا من عُشَّاق الفَنِّ ورُعاته، غيرَ أنَّ أخاهُ **أورانجزيب** أزاحه عن العرش وسرَّح المُصَوِّرينَ من المَراسِمِ المَلكية، وأبطل رعايةَ البلاط للفُنون، الأمْرُ الذي أسْفَر عن تَدَهْور التَّصْوير المغولي بشَكلٍ لا تُخْطئهُ العَيْنُ. وعلى الرَّغم من أن القُوَّة الدافعةَ للرِّعاية التي أولاها «شاه جهان» للفُنون ظلَّت مستمرة في السِّنين الأولى لحُكْمِ «أورانجزيب»، إلا أن البلاطَ ما لَبِثَ أنْ فَقَدَ الاهتمام بالفُنون. وبانحسارِ رعاية الإمبراطورِ للفُنون، بدأ المُصَوِّرونَ المُسَرَّحون يَعْتَمدون على عَوْنِ راجاوات الهِنْد في الإمارات المُخْتَلفة هنا وهناك. وبالرغم من ذلك نَشأ خِلالَ حُكْمِ «أورانجزيب» أسْلوبٌ طَغَتْ عليه مَشاهدُ المعاركِ الحربيَّة والصُّور الشَّخْصية الرَّسميَّة.

***



وبَعْدَ «أورانجزيب» غَدا التَّصويرُ المغوليُّ شَيئًا فشيئًا مُتَشابهًا تُعوزهُ الأصالةُ وغارقًا في الأساليب الاصطلاحيَّة، كما شاعت الزَّخارفُ مُفرطة الثَّراء مع الغلو في التَّذهيب وتصوير الثياب حديثة الطراز (**لوحة ٢٣٣**). وحينَ أسرفت الحياةُ الأرستقراطيَّةُ في التَّرف والمَلذّات والشَّهوات كان لهذا أثره في التَّصوير، فإذا بنا نرى الصُّور المحتشدة بموضوعات الحَريم وحَفلات الرَّقص والموسيقى ومجالسِ الشراب وحياة العُشّاق هي الطابعُ الغالبُ على التَّصوير. كذلك تغيَّرت موضوعاتُ التَّصوير بالتَّدريج وكشفت عن نزعة عاطفية ورومانسيَّة سافرة تجلّت في الإعلاء من شأن الحياة في الرِّيف. وكان ثمَّةَ



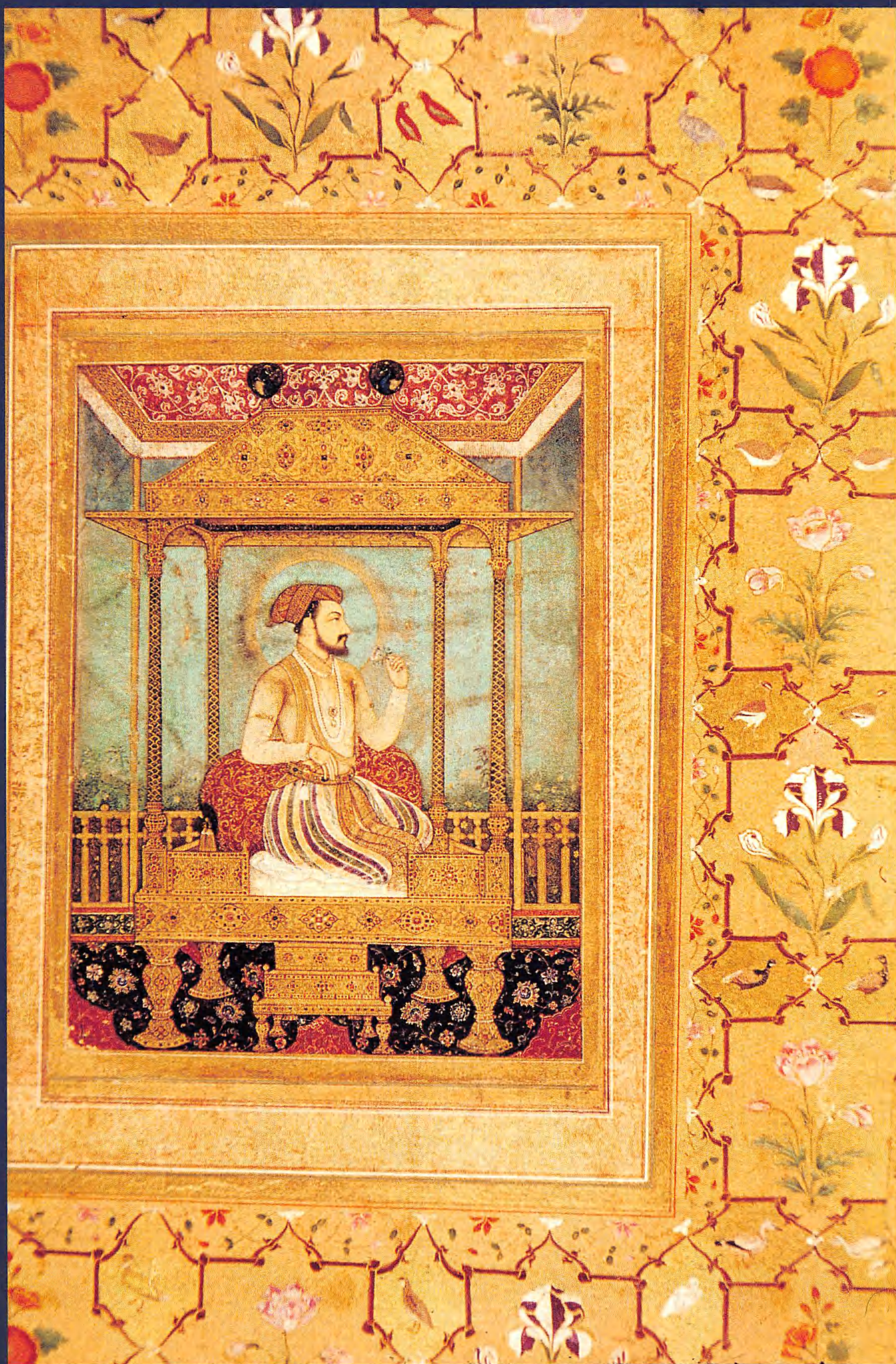
لوحة ٢٣٤ –نسخة الفنان الهولندي رَمْبرانْت لمنمنمتيْن إحداهما إلى اليمين تصور خان خانان، والثانية لشخص مجهول يحمل صقرًا – ١٦٥٤. مكتبة پيير پُونت مورجان. نيويورك.

بَعْثٌ قصيرٌ بين عاميْ ١٧١٣ و ١٧٤٨ يستعيد أمجاد الماضي التَّليد وإن ظلَّ الإنتاجُ الفني في عُمومه واهنًا عقيمًا وإن كان سليمًا من الوُجهة التقنية. وكان لانتقالِ العدد الأكبر من مُصوِّري المدرسة المغوليَّة إلى رِحاب بلاطاتِ الأمراء الرّاچپوات الفَضلُ في ظهور «المدرسة المغولية الراچپوتيَّة» التي أعقبت مدرسة راچپوت الهنديَّة الباكرة وسيطرت خلال النصف الأوَّل من القَرن الثامن عَشر على المجال الفَنِّيِّ، وهي وإن احتفظت بالتَّقنيَّة المغوليَّة إلا أنها استخدمت الموضوعات الراچپوتيَّة. ومع اضمحلال السُّلطة الإمبراطوريَّة نشأت مدارسُ مغوليَّةٌ إقليميَّةٌ هنا وهناك ولكنها لم تقدِّمْ قَطُّ أعْمالاً ذات شأنٍ. وفي نِهاية القَرن الثامنَ عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويَّتها بَعد أن أخذ التَّدهورُ بتلابيبها طوال القَرْنين الثامن عَشر والتَّاسع عشر، فضلاً عما ألحقته عناصر التَّصوير الأوربِّيَّةُ المقحمةُ من تَخريبٍ، فانتهت إلى غير رجعة بالرَّغم من كُلِّ مُحاولات التَّجديد.

ولقد تعرَّف العالم الغربي على هذا الفن الإسلاميِّ المغولي الهنديّ سريعًا و وضعه في منزلته اللائقة به، وكان أول المعجبين به **رمبرانت** أحد عباقرة المصورين الهولنديين في القرن السابع عشر. ويقال إنه كانت في حوزته مجموعةٌ أصلية من تلك المنمنمات المغوليَّة استنسخها وزاد فضمّن بعض عناصرها لوحاته (**لوحة ٢٣٤**). وهذا مثلُ ما فعل مصوِّرو الإمبراطور چهانجير حينما ضمَّنوا هوامش ألبومات الإمبراطور زخارفَ مُقتبسةً من صور الفنان الألمانيّ **ألبرخت دُورَر**. ومُستنسخات رمبرانت هي عُجالاتٌ تخطيطيةٌ تنطوي على تِقنية «الإشراق والعتمة» [٨٤] التي خلت منها الأصول المصوَّرة، غير أن روح الفن المغوليّ قد أُشربتها روح رمبرانت، وبذا أصبح من اليسير التعرُّف على الشخصيات الموجودة في الأصول المغولية في عُجالات رمبرانت. وثمة عددٌ من الفنانين الإنجليز إلى جانب رمبرانت وَلِعوا هم أيضًا بهذا الفن، وعلى رأسهم المصوِّر والناقد الفنيُّ الفذ **سير چوشوا رينولدز**.



لوحة ٢٢٧ – چهانجير يحلم بمجيء خصمه شاه عباس الفارسي زائرًا له. (١٦١٨ – ١٦٢٢).
تصوير أبو الحسن نادر الزمان. فرير جاليري. واشنطن.



لوحة ٢٢٨ أ – شاه جهان متربّعًا على عرش الطاووس.

لوحة ٢٢٨ ب – شاه جهان يشهدُ صراع الفيلة في عا
١٦٣٢. مخطوطة پاد شاهنامه (١٦٤٠ – ١٦٤٥)
مجموعة ناصر خليلي الخاصة




شبیه شاه شجاع بهادر و اورنگ زیب بهادر و مراد بخش عمل بالچند



لوحة ٢٣٠ – فيل يصرع لبؤة. عهد چهانجير.

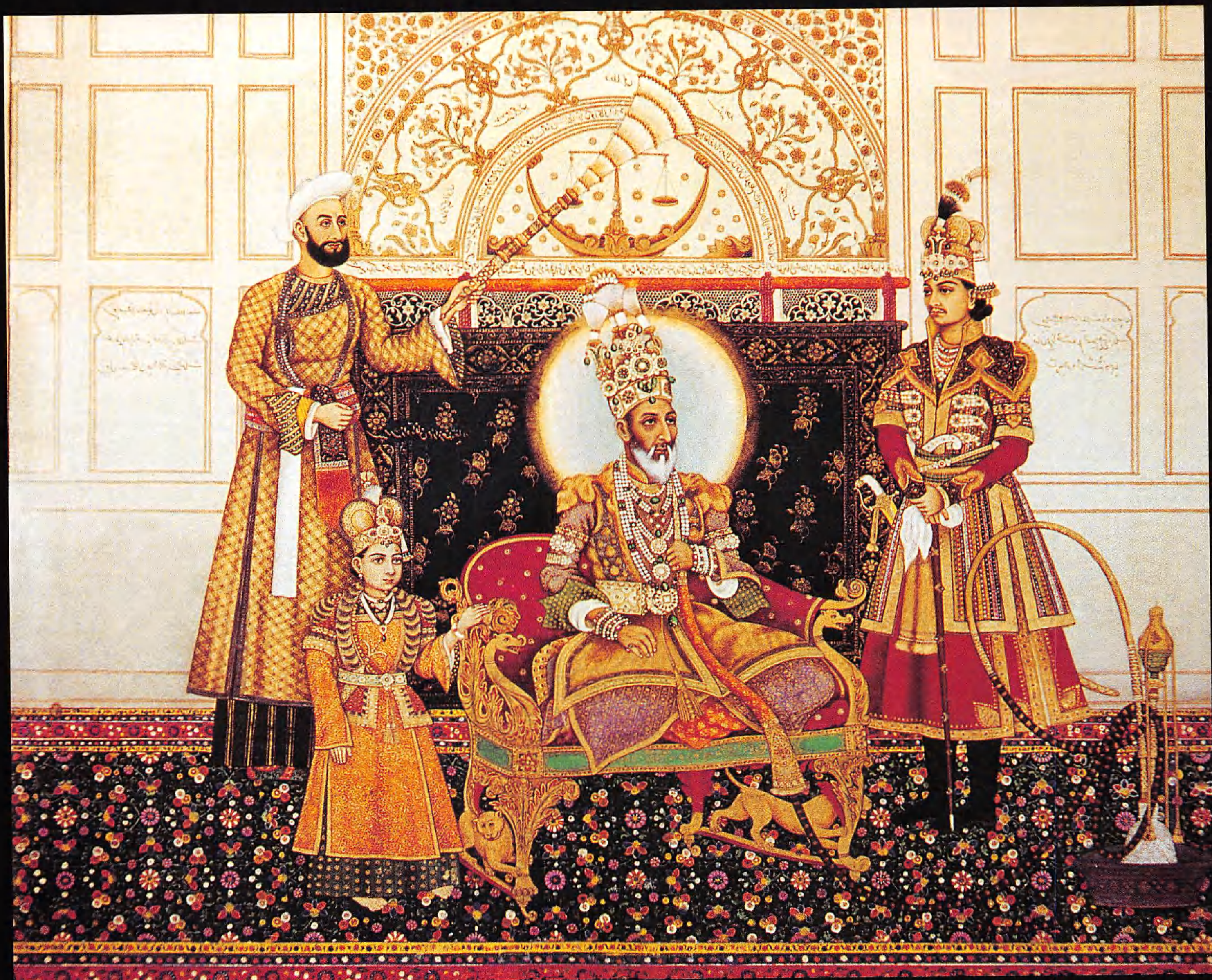
لوحة ٢٢٩ – أبناء شاه چهان الثلاثة: سلطان شجاع وأورانجزيب ومراد بخشي. وتُنسب هذه المنمنمة إما إلى المصوّر بلچند مصوّر چهانجير، أو إلى بِتْشيتر مصوّر شاه چهان. ويبدو الأمراء الثلاثة بالمجانبة ممتطين جيادهم المطهّمة ذوات الجلول المزخرفة، مرتدين أزياءهم المميّزة، معتمرين بعماماتهم المحلاّة بالريش في كامل شكّتهم الحربية، وقد قبضت أيديهم على الرماح وتدلّت سيوفهم على أجنابهم، وذلك في أسلوب واقعي يميّز نهج مدرسة التصوير المغولية في عهد شاه چهان. حوالي عام ١٦٣٧. المتحف البريطاني. لندن.



لوحة ٢٣١ – حسناء مغولية.



لوحة ٢٣٢ – العاشقان.



لوحة ٢٣٣ - الإمبراطور بهادُرْ شاه مع ولديْه وحفيده.

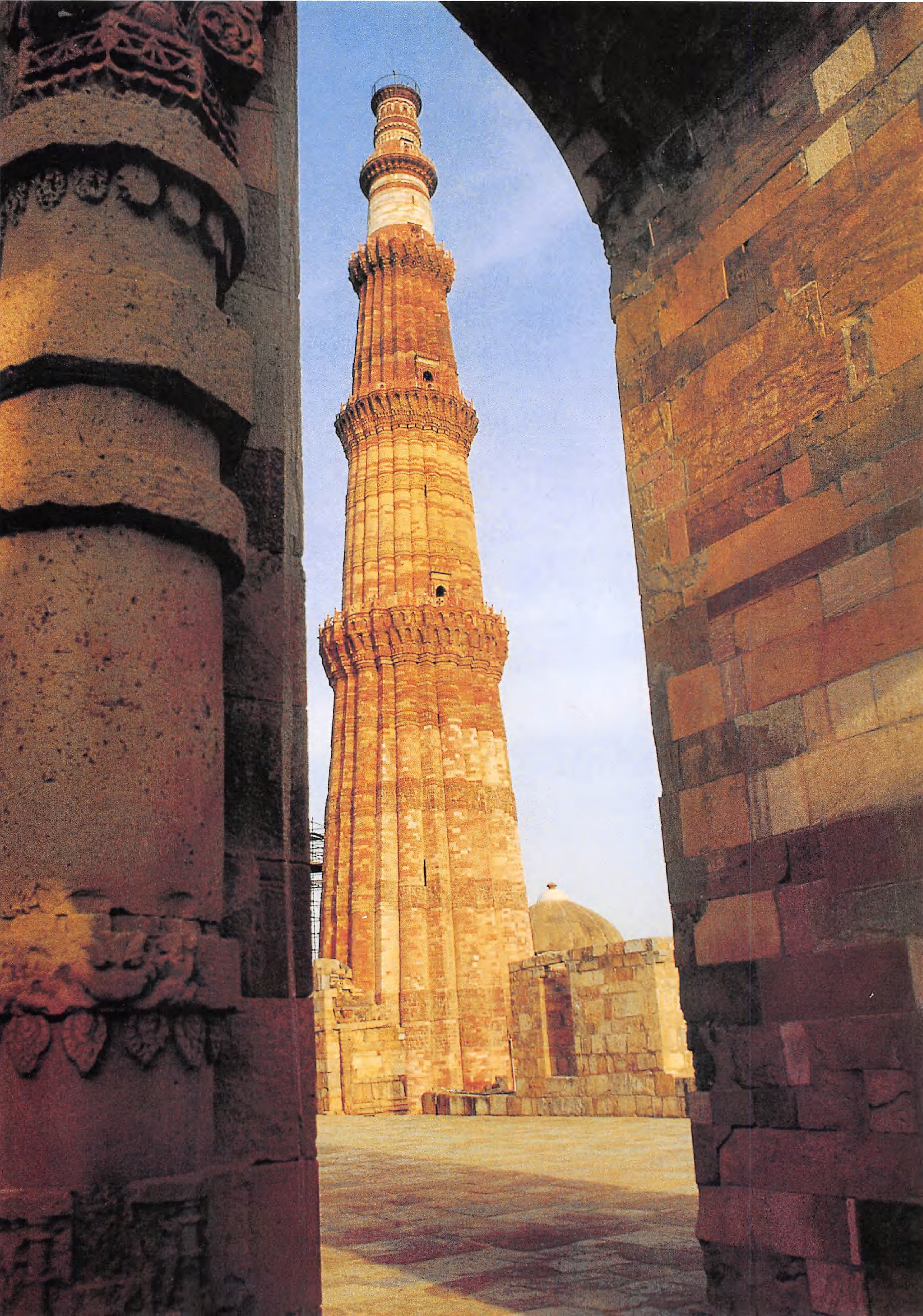
إطلالة على العمارة المغولية

يبدو أن كراهة الإسلام لإنشاء الأضرحة كان لها أثرها في امتناع المسلمين من أهل السنّة عن بناء الأضرحة الفخمة خلال القرون الأولى من التاريخ الإسلامي، وبذلك لم تؤد الأضرحة في البدء دوراً في تطوير العمارة الإسلامية. غير أننا نتردّى في خطأ فادح إذا تصوّرنا أن الأضرحة في عمارة الإسلام كانت مما انفرد به الشيعة، فالبناء الوحيد الذي ينتمي إلى عمارة الأضرحة ويعدّ أقدم بناء حفظه الزمن كاملا هو ضريح إسماعيل الساماني (السُّنّي) في بخارى الذي يرجع تاريخ بنائه إلى سنة ٩٢٧ م **(لوحة ٢٣٥)**. ونلمس فيه التأثر العميق بالعمارة الفارسية السابقة على الإسلام. ويتكون هذا الضريح من بناء مربّع تعلوه قبة وتزيّنه زخارف بارزة من الآجر كانت هي الطابع المميّز لعمارة آسيا الوسطى. وقد صمّمت هذه المباني التي لم يبخل مشيّدوها عليها بجهد أو فن من جصّ مشغول أو تصوير أو فسيفساء خزفية لتبثّ شعور الهيبة والإجلال في نفس المشاهد. ويُعدّ هذا الضريح حلقة في سلسلة التطور الذي يصل بنا إلى الأضرحة التيمورية، مثل مقبرة تيمور لنك بسمرقند ومقبرة جوهر شاد ابنة تيمور في هراة.

وقد ظهرت خلال المائة عام المنصرمة - بين بدء الإمبراطور «أكبر» مشروعاته العمرانية و وفاة الإمبراطور شاه چهان (١٦٥٨) - أعداد ضخمة من المباني المغولية يضيق المقام عن حصرها في هذه العجالة ؛ أجتزئ منها بالإشارة إلى نموذجيْن، هما: مئذنة «منار قطب» التي شيدها الأمير قطب الدين أيبك بمسجده بالقرب من دلهي **(لوحة ٢٣٦)**، و«القلعة الحمراء» [لالْ كِيلَه] التي شيدها **شاه چهان** في دلهي **(لوحتا ٢٣٧ أ، ب)**، ومكتفياً بإطلالة عامة على تطور العمارة المغولية قبل أن أتناول بالدراسة مقام تاج محل الذي يعدّ درّة المباني الجنائزية على وجه البسيطة.



لوحة ٢٣٥ - ضريح إسماعيل الساماني. بخارَى. عام ٩٢٧ م.

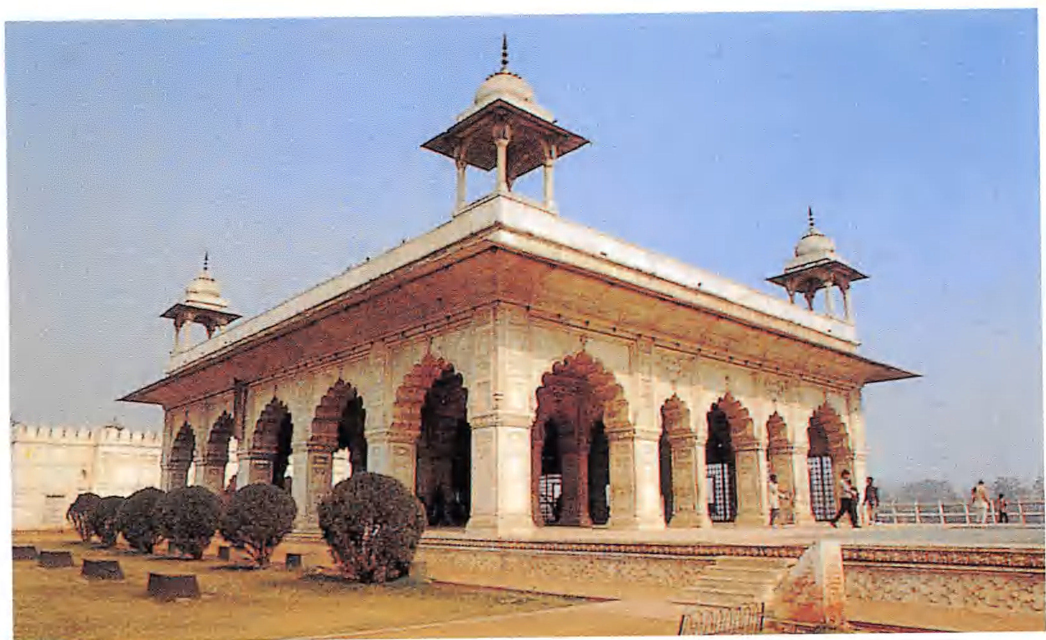


وقد سبق الحديث عن أن أعظم إنجازات الإمبراطور **أكبر** هو توحيد الجزء الأكبر من شبه القارة الهندية تحت سلطة مركزية موحّدة، وكان الإمبراطور من الحكمة بمكان كي يدرك ضرورة التوفيق بين مبادئ الإسلام والعقيدة الهندوكية لضمان استقرار الحكم. وقد تكون جهوده نابعة عن حنكته السياسية، لكنه - كما سبق القول - خاض بعمق في الدراسة المقارنة بين العقيدتين ومحاولة الوصول إلى صيغة ثقافية موحّدة، وتبلورت هذه السياسة التوفيقية في العمائر المُشيَّدة خلال عهده. وقد ورث «أكبر» حاسته الفنية عن جدّه بابُر فاستغلّها في مجال البناء والتشييد، وبادر إلى استدعاء الفنيين من كافة أنحاء البلاد حتى يتمكن من تغيير ملامح مباني دلهي الرثّة القديمة. وللأسف لم يبق من الأحياء السكنية التي شُيِّدت في عهد أكبر بمدينة دلهي أثر الآن، بعكس القصور التي شيّدها لسكناه، والتي كانت معظم زخارفها هندية الطابع أكثر منها إسلامية، وإن تجنّبت منحوتاتها تمثيل الكائنات الحيّة، على نحو ما كان متّبعاً في العالم الإسلامي.

وكان الحجر المتوفر في شمال الهند نوعا من الحجر الرملي الأحمر يستخرجونه على شكل بلاطات رقيقة كألواح الخشب، كما استُخدم الجرانيت الخشن في إقامة الجدران الصُّلبة التي تُكسَى بألواح الحجر الرملي الرقيق أو - فيما بعد - بالرخام بدلا من الملاط. وقد استُخدم الرخام في عهد **أكبر** لكسوة الأجزاء الهامة من المباني بحساب وتقتير، ولم يبدأ تكفيت [٨٨] الرخام إلاّ في عهد ابنه جهانجير. وبرغم أن هذه التقنية تناسب الزخارف داخل المباني إلاّ أنها ما لبثت أن استُخدمت لكسوة المباني من الخارج.

وكانت الأضرحة تمثّل أهمية كبيرة آنذاك، وسرعان ما لحقها التطوّر في عهد الدولة المغولية بالهند، فشُيِّد في بداية عهد «أكبر» ضريح الإمبراطور همايون متأثراً بالعمارة الفارسية حيث كان قد قضى فترة منفيّا في إيران. وكان استخدام القُبّتين الخارجية والداخلية ودفن الرفات في سرداب تحت الضريح الخاوي بالقاعة الرئيسة سِمَتَيْن مأثورتين عن ضريح تيمور لنك في سمرقند (١٤٠٤). كذلك الحال بالنسبة لرقبة القبة الضيّقة نسبيا تحت القبة البصلية، وهو الاتّجاه الذي اتُّبع في ضريح همايون (**لوحة ٢٣٨**)، ثم ما لبث هذا النهج أن لحقه التطور وغدا طرازاً أساسيا للقباب الهندية الإسلامية فيما بعد، فلقد كانت الصلة التي تربط دلهي بسمرقند وطيدة، وكان المغول على دراية تامة بأساليب أصولهم التيمورية. وبالرغم من التصميم المعقّد لضريح همايون فإنه لا يبعد كثيرا عن تصميم الأضرحة البسيطة مربّعة المقطع خلال العهد التيموري، وسرعان ما غدا هذا التصميم نموذجا يُقتدى به في معظم الأضرحة، باستثناء بضع أضرحة خرجت على هذا النمط ويتعذر التعرّف على المصادر التى أخذت عنها، من بينها ضريح أكبر (**لوحة ٢٣٩**) وضريح الوزير اعتماد الدولة حَما جهانجير الذي يتكون من مبنى ضخم من دور واحد خفيض، تعلو أركانه أبراج أربعة يتوسّط أولها جوسقان صغيران وثانيها جوسق ضخم. وقد شيّدت نور محل زوجة جهانجير ضريح والدها الوزير اعتماد الدولة الذي كان يحتل مركزاً مرموقاً في بلاط الإمبراطور على ضفة نهر جومانَه في آجرا (١٦٣٠). وجاء تصميم الضريح على غرار القصور، معبّرا عن مرحلة انتقالية في مجال العمارة جاوزت مرحلة عمارة عهد «أكبر» المشيَّدة بالحجر الرملي الأحمر إلى مرحلة عمارة شاه جهان المكسوّة بالمرمر الأبيض. ويشتمل ضريح اعتماد الدولة على إيوان مربّع المقطع يعلوه جوسق تحيط برقبته ستائر من المرمر المخرّم المشغول. وتكسو معظم الواجهات الخارجية بلاطات الرخام الأسود والأصفر المرصّع بالأحجار شبه الكريمة كاللازورد واليشب والعقيق والياقوت. ولهذا الضريح أهمية خاصة ؛ إذ إنه أول ضريح يكتسي بالرخام الملوّن المكفّت بزخارف متحرّرة غير هندسية الطابع على نطاق واسع. وأغلب زخارف هذا الضريح فارسية الأصل، لا سيما الصيغة المشكّلة من قنّينة الخمر والكأس، ولا عَجَب فقد كان الوزير اعتماد الدولة فارسيا. وثمة أربعة مداخل للمبنى من الحجر الرملي الأحمر تؤدي إلى الحديقة التي يتوسّطها الضريح المرمري (**لوحة ٢٤٠**).

لوحة ٢٣٦ - مئذنة « قطب منار » بمسجد الأمير قطب الدين بالقرب من دلهي على شكل نَبْتة الصبّار، وقد اختيرت بشكلها الكروي ذي الضلوع، لأن النبات رمزٌ لإرادة النمو، يندفع إلى أعلى ضد قانون الجاذبية نافذًا إلى كل ما يعترضه.



لوحة ٢٣٧ ب
ديواني خاص. القلعة الحمراء.
شهادةٌ على مجدٍ.. زال.



لوحة ١٢٣٧أ – القلعة الحمراء « لالْ كيلَه » بدلهي. شيّدها شاه چهان في دلهي بين عامي ١٦٣٨ و ١٦٤٨، غير أنه لم يكد يفرغ من تشييدها لاتخاذها مقرّا لعرشه بالعاصمة الجديدة « شاه چهان باد » مغادرًا آجْرا حتى اعتقله ابنه أورانجزيب محدّدًا إقامته. وكانت قاعة الاجتماعات « ديواني خاص » التي شيّدها في صحن القلعة الحمراء تضمّ ذات يوم عرش الطاووس الشهير المرصّع بأندر وأروع الجواهر النفيسة، وهو الذي استولى عليه الإمبراطور « نادر شاه » ونقله إلى فارس عام ١٧٣٩ بعد نهبه لمدينة دلهي. ويمكن تخيّل روعة القلعة الحمراء وعظمتها من مطالعة النقش الفارسي المنحوت على الرخام الأبيض الذي يكسو جدران الديوان الخاص، والقائل : « إن كان ثمة فردوس على الأرض، فهو هذا. فهو هذا. فهو هذا ». وقيل أيضا إن مَنْ يمتلك القلعة الحمراء بدلهي يملك زمام الهند بأسرها.

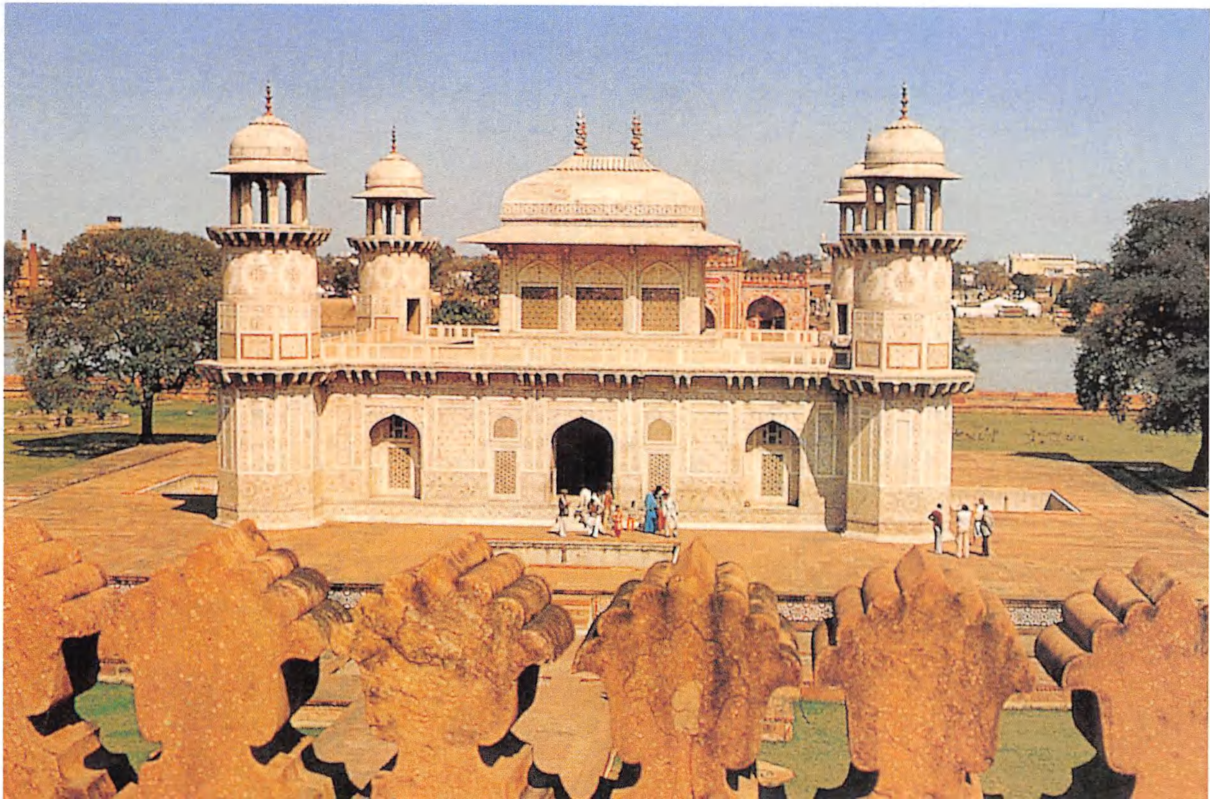


لوحة ٢٣٨ - ضريح همايون. نيودلهي. ضريح مربّع المسقط، شُيّدت كتلته الرئيسة فوق منصّة يحيط بها رواق معقود.



◀ لوحة ٢٣٩ (يمين)- ضريح الإمبراطور « أكبر » شيّده الإمبراطور جهانجير عام ١٦١٠. ويعتبر هذا الضريح حلقة الوصل بين تقنية تكفيت الرخام المبكرة وتقنية ترصيعه Pietra Dura في عهد شاه جهان. وقد استُخدام الحجر البرتقالي والرخام الأبيض والأسود في تشكيل صيغ الزهور.

▼لوحة ٢٤٠ (أسفل) - ضريح اعتماد الدولة بآجرا.



وكان هذا الضريح وصلة الانتقال من مباني «**أكبر**» الحجرية إلى ما يمكن وصفه بعهد شاه چهان باروكي (٨٩) الطابع. وثمة عوامل ثلاثة تجعل من عهد شاه چهان رمزا لنهضة حركة البناء المغولي وتطورها، وهي: ولع الإمبراطور بفن العمارة، واستقرار نظام الحكم وتكدّس خزائن الدولة بكل نفيس وغال، ثم ما طرأ على فن البناء من تقدم ملحوظ على يد معماريين لا تنقصهم الموهبة والكفاءة، فضلا عن نمو العلاقات مع أوربا من خلال التجارة والبعثات التبشيرية التي بالغ الإمبراطور **أكبر** في تشجيعها إلى أن حدّ شاه چهان من انتشارها. وينسب البعض إلى شاه چهان نفسه وضع تصميم بعض المباني، بل بلغ الأمر إلى نسبة تصميم مبنى تاج محل إليه، وهو بطبيعة الحال ادّعاء تشوبه المداهنة والرياء، فإذا ضربنا صفحا عن مبالغات رجال البلاط الزاخرة بالملق والمديح المفرط، فالثابت أنه كان في أحسن الأحوال مجرد هاوٍ مولع بفن العمارة. وكما هو متوقع في أوساط حاشية مثل هذا الحاكم، كان البلاط يعُجّ بفريق من الهواة يُعدّد المؤرخون أسماء أربعة منهم. وبينما تجلّى الجانب الإنشائي خلال تلك الحقبة في المباني المغولية أكثر مما تجلّى فيها الجانب المعماري، [بمعنى أن العنصر الإنشائي كان هو المسيطر] فقد تحكّمت في عهد شاه چهان بعض المؤثرات المعمارية بصرف النظر عما يمكن أن يترتّب عليها من مشكلات إنشائية، وهذا الاتجاه هو ما نتوقّعه في المباني التي يشرف عليها هواة غير مؤهّلين علميا أو فنيا. وإلى جوار هذه المباني باروكية الطراز كان هناك العديد من المباني كلاسيكية الطراز التي كانت في واقع الأمر أهم المباني، مما يدلّ على أن عبث الهواة لم يمتد إليها لانطوائها على طابع قومي.

ويعدّ مسجد الجمعة بدلهي (**لوحة ٢٤١**) ومقام تاج محل بآجرا (**لوحة ٢٤٢**) نموذجين مثاليّين للمباني الراقية رفيعة المستوى، كما يعدّ «مقام تاج محل» الخلَف الشرعي لضريح **همايون** وإن لحقه المزيد من التحسين والرقّة ؛ إذ تُضفي المنارات الأربع التي تنهض فوق الأركان الأربعة للضريح – والتي يبدو أنها مستعارة من ضريح اعتماد الدولة – تُضفي على المبنى قوة وصلابة وسموقًا، كما أن المبنييْن الضخمين المجاوريْن المشيّدين من الحجر الرملي الأحمر – وهما المسجد وقصر الضيافة إلى الغرب والشرق من الضريح المكسو بالرخام الأبيض – هما عنصران بالغا الأهمية في خطة الألوان المستخدمة بالمجموعة كلها. ولم تظهر القبة ذات الطراز بصلي الشكل التي استخدمت في مقام تاج محل بشمال الهند إلاّ في عهد شاه چهان، وإن ظهرت قبل ذلك في نسخة مصوَّرة من مخطوطة «أكبر نامه» أعدّها للشاه المصوّر نارسنْغ.

ومن الصعوبة بمكان الحكم بما إذا كانت العمارة المغولية قد بلغت ذروة روعتها في مباني «أكبر» ذات الثراء الرصين، أم في مباني عهد **شاه چهان** الفخمة الأنيقة، لكن الأمر المؤكد هو أن التدهور قد لحق بفن العمارة في أعقاب وفاة شاه چهان عام ١٦٥٨ وتولّي **أورانجزيب** العرش (١٦٥٨ – ١٧٠٧). ولعل بذخ شاه چهان قد لعب الدور المؤدي إلى هذه النهاية المؤسفة، فقد نَضُبَتْ موارد الدولة وفرغت خزائنها من المال اللازم لمواصلة البناء، كما قضى أورانجزيب معظم سني حكمه في محاربة قبائل المهاراتا وسط الهند. والحروب كما نعلم لا تشجّع على مواصلة التشييد والبناء، ومن ثم كان تدهور العمارة في تلك الآونة مردّه إلى تدهور الاقتصاد، بالإضافة إلى عداء رجال البلاط لإنفاق مال الدولة على مثل هذه الشؤون.

وانتقل الاهتمام بالعمارة في شمال الهند إلى «تكْنو» عاصمة ملوك «أُودَه»، غير أن مباني هذه الحقبة تفتقر إلى النظام والتنسيق ويعوزها التآلف والانسجام، كما تتصف بالحوشية والافتقار إلى الذوق، إذ اكتظت بصيغ وعناصر أجنبية مستعارة من عمارة عصر النهضة الإيطالية التي أُسيء فهم الغرض منها. كذلك شهدت مملكة تكْنو بدء استخدام الملاط على نطاق واسع، وهو العنصر الذي ما يزال يُمسك بخناق شمال الهند إلى اليوم. وقد أدّى استخدام هذه المادة الطيّعة إلى الانزلاق في تشكيل الزخارف كيفما اتفق، والتي قد لا تكون لها علاقة بالمبنى على الإطلاق. وهو ما ساعد على الجمع بين العناصر الأوربية والصيغ المسرفة في الزخارف على أيدي المغول خلال سِني حكمهم الأخيرة (**لوحة ٢٤٣**) حتى بات بوُسْعنا الجزْم بأن العمارة المغولية قد انتهى شأنها عام ١٨٥٧ بعد أن انحصرت رعاية الحكام في مجال الترميم والمحافظة على الأثر فحسب.

***



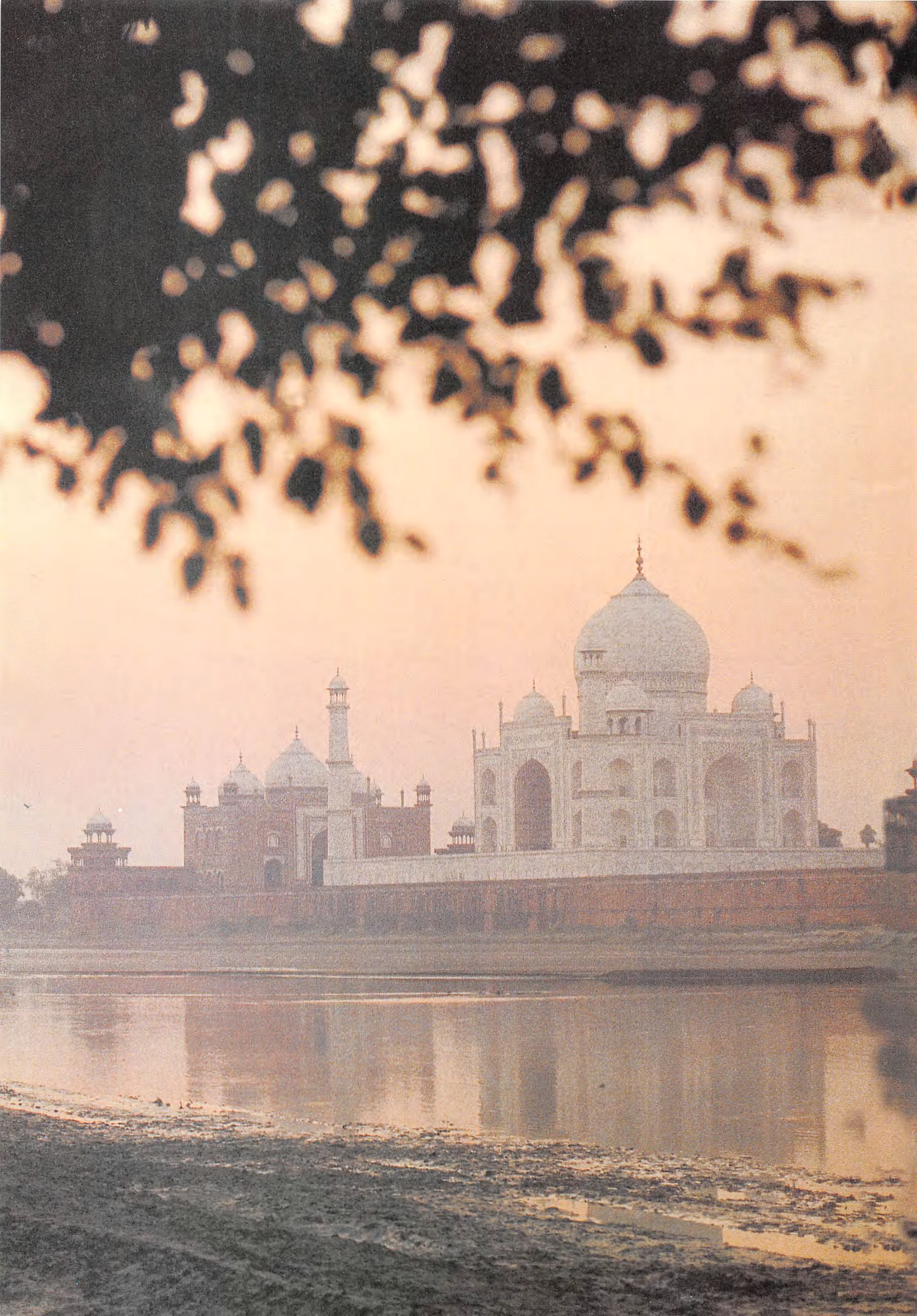
لوحة ٢٤١ – مسجد الجمعة بدلهي، وهو المسجد الملكي، ويعتبر أكبر مساجد الهند ذات الأفنية المكشوفة. شيّد فوق مصطبة مرتفعة، تنفتح أروقتها ذوات البواكي المعقودة المحيطة بالمبنى على الخارج. وتنتصب عند طرفيْ واجهة المسجد مئذنتان من أربعة طوابق. وتعلو المسجد ثلاث قباب بصلية الشكل مكسوّة بالمرمر الأبيض ومزدانة بأفاريز طولية من الحجر الرملي.

لوحة ٢٤٣ – وجهيّة مسجد اللؤلؤ بقلعة دلهي.
عهد أورانجزيب. تصوير كريستينا جاسكواني©.



لوحة ٢٤٢ – مقام تاج محل : دمعةٌ على وجنة الزمن. آجرا – ١٦٤٣





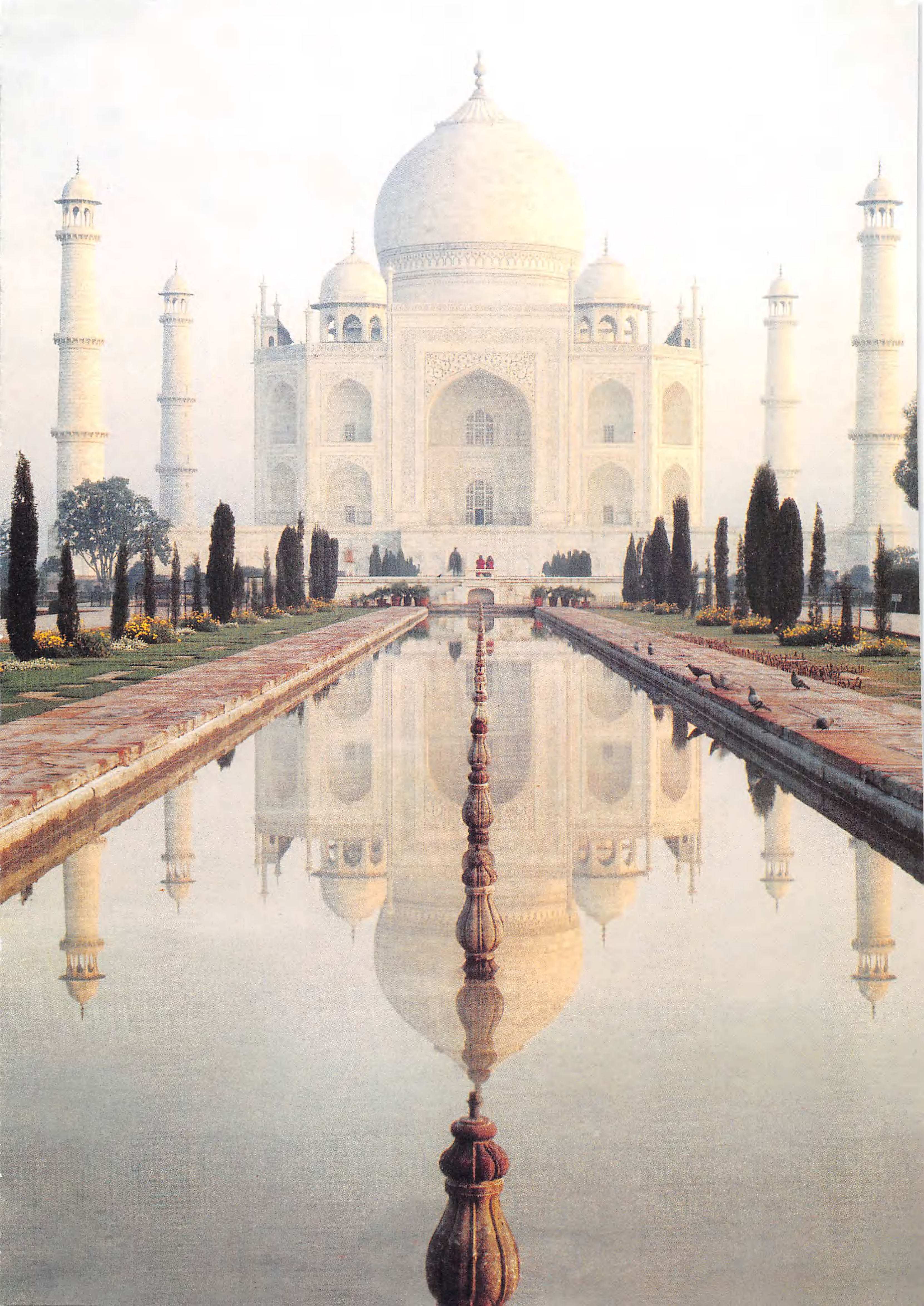
مقام تاج محل

في عام ١٦١٢م تزوّج الإمبراطور **شاه چهان** من أرجمند، ابنة أخ نورچهان زوجة الإمبراطور **چهانجير**، وقد تغيّر اسمها من أرجمند إلى **نور محل**، واشتهرت بعد ذلك باسم «**ممتاز محل**»، ويعني المختارة من بين النساء، ثم تناول التحريف هذا الاسم حتى صار «**تاج محل**». وعاش شاه چهان وزوجته حياة سعيدة، ورُزقت منه بأربعة عشر طفلا، غير أن المنيّة وافتها في السابع عشر من شهر يونيه عام ١٦٣١ بمدينة بورانپور وهي تضع مولودها الأخير. وأمر زوجها الإمبراطور بإيداع جثمانها مؤقتا في حدائق **زاينا باد** على ضفّة نهر نابتي ريثما يشيّد لها في مدينة **آجرا** مقاما يليق بمكانة محبوبته الإمبراطورة حيّةً وميّتة، وقد استغرق بناء هذا المدفن اثني عشر عاما على نحو ما سيأتي تفصيله.

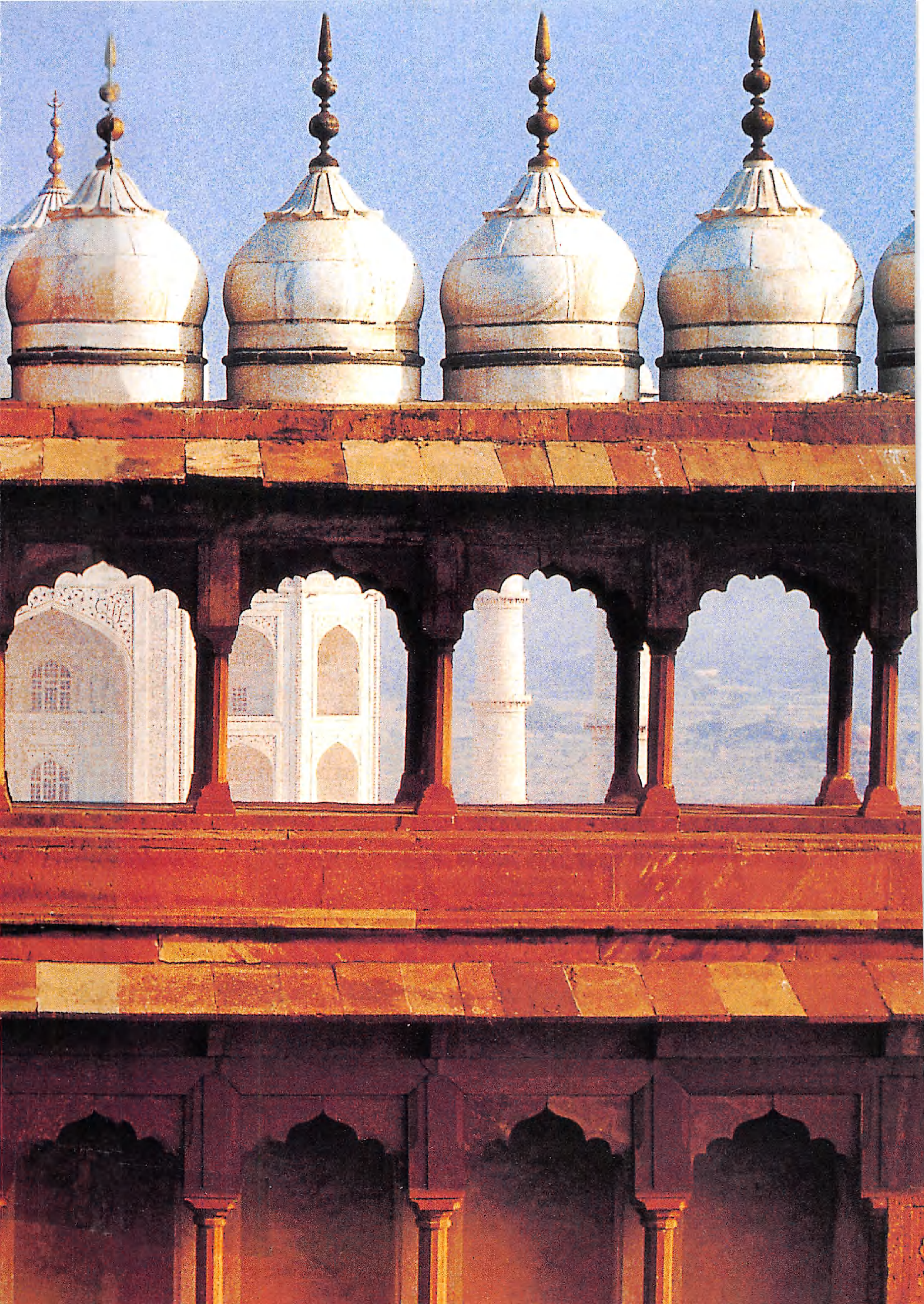
ولقد جاء في الأساطير والروايات التي تناقلها المؤرخون في وصف حزن الإمبراطور على محبوبته ما يفوق التصوّر، إذ جرى على لسان المؤرخ عبد الحميد اللاهوري قوله: إن لحية الإمبراطور التي بدت سوداء في العديد من المنمنمات المغولية المصوّرة قد انقلبت بين عشيّة وضحاها بعد فجيعته بيضاء ناصعة، وإنه امتنع عن الظهور علنًا للناس، وزهد في المأكل والمشرب والموسيقى والنساء لعامين كاملين. وقيل أيضا إنه بعد أن أزاحَه ابنه أُورانْجزيب عن العرش عام ١٦٥٨ واعتقله في القلعة الحمراء، ظلّ مصوّبًا بصره على «مقام» زوجته الرخامي الأبيض المُطلّ على نهر چومانَه الذي وصفه الشاعر الصوفي روزبهان الشيرازي بأنه «مرثية فارسية لأميرة مغولية في كتاب العشق الإنساني نتعلّم منه العشق الربّاني».

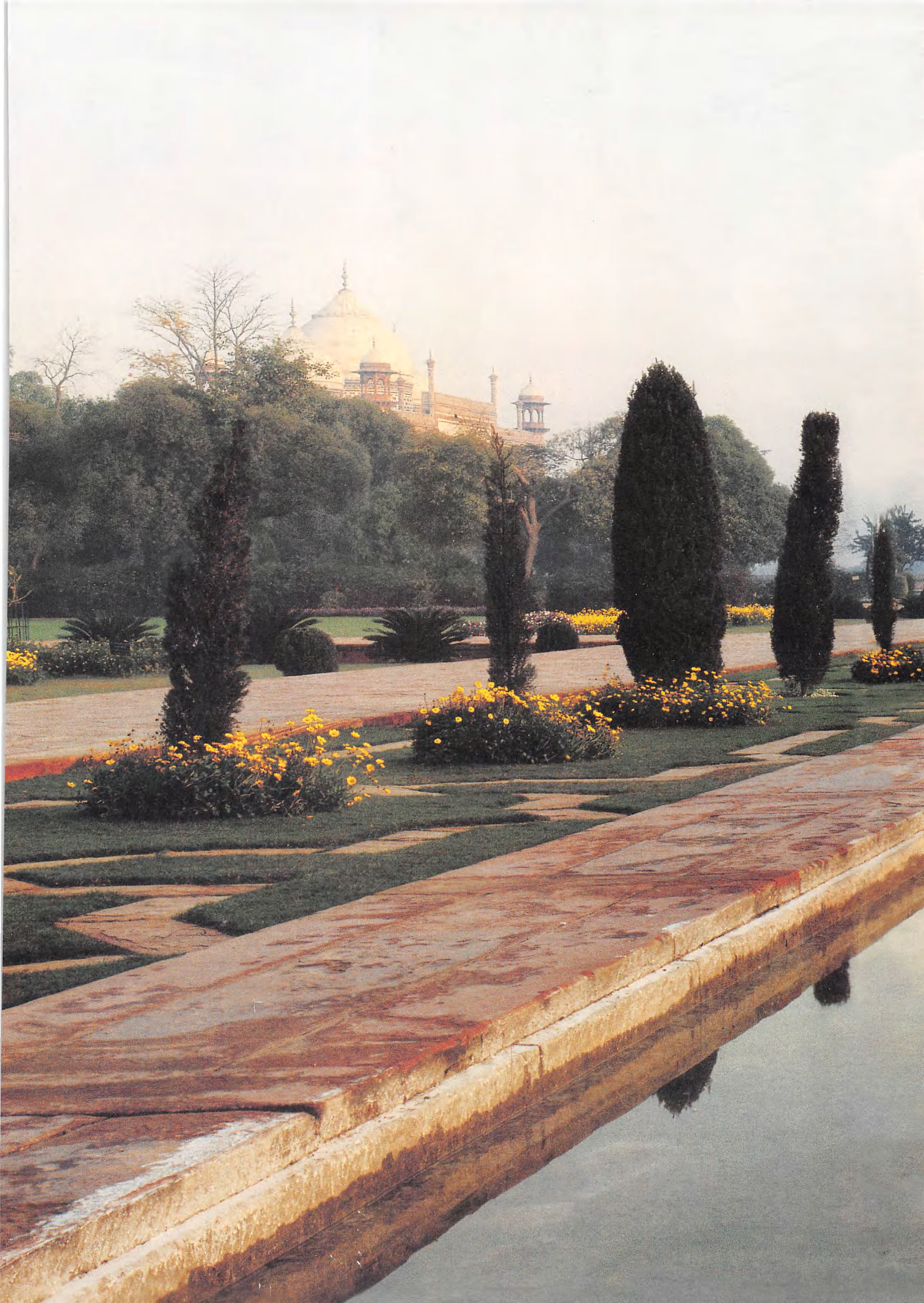
ولم تكد تمضي شهور ستة على وفاة «ممتاز محل» حتى اضطر الإمبراطور شاه چهان إلى ترك سهول الدّكن المجدبة ليصدّ حكّام الأقاليم الإسلامية الذين شقّوا عليه عصا الطاعة. وبعد أن نَفَض يديه من حروبه عاد إلى آجرا مصطحبا جثمان فقيدته الغالية ليودعها مثواها الأخير على ضفاف نهر چومانَه في «مقام» أطلق عليه كُتّاب الحوليّات في عهده اسم «الروضة»، وإن دخل التاريخ تحت اسم «تاج محل»، فأودع رفات زوجته سردابًا تحت سطح الأرض يحيط به سياج من ذهب انتظارا ليوم الحساب. وفي عام ١٦٤٣ احتفل بذكرى وفاة «ممتاز محل» في «إيوان الضريح الخاوي» المشيّد من الرخام الأبيض والمرصّع بالجواهر والأحجار شبه الكريمة وسط مبنى مقام تاج محل في حَضْرة حكام الأقاليم وكبار رجال الدولة بتلاوة القرآن الكريم والدعاء للمتوفاة. وما من شك في أن مقام تاج محل الشامخ الذي يغلبُ على تصميمه الطابع الفارسي يُضفي على الحجر إحساسا صوفيا تتعانق فيه موضوعات الحب والموت والإيمان بالحياة الآخرة. فعندما شاء شاه چهان تخليد قصة حبّه لزوجته أوْدَع رفاتها قصيدة مرمرية مغشّاة بأكاليل الزهور وباقات الورود مرصّعة في الرخام الوردي باللازورد والزمرد والجواهر النفيسة وشبه النفيسة التي جلبها من شتى أنحاء مملكته.

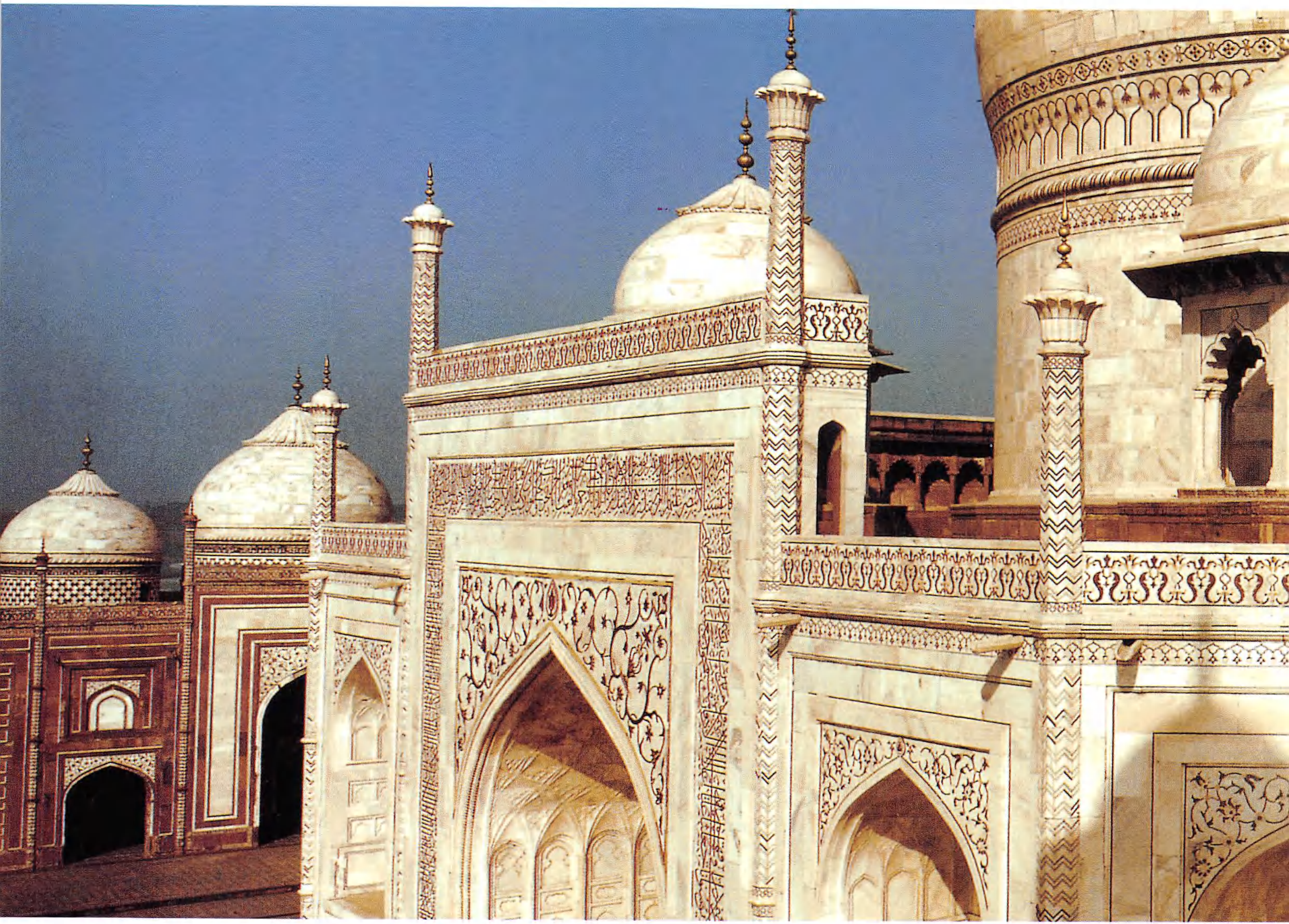
وقد تخيّر شاه چهان نخبة من عمالقة المهندسين لوضع تصميم مكتمل لا يحتاج معه إلى أي تعديل بحذف أو إضافة. وبدأ العمل في المبنى عام ١٦٣٢، ليُشارك فيه أساطين البنائين والمرصّعين والخطّاطين من الهند وفارس وآسيا الوسطى. وقد استغرق تشييد هذا المبنى كما أسلفت اثنيْ عَشَرَ عاما، وتطلب الأمر للتعجيل باستكمال بنائه استخدام عشرين ألف عامل يوميا طوال عام ١٦٤٣ وحده. وقد أجمع كثرة من مؤرخي الفن بأنه يكاد يكون أقرب المُنشآت التي شيّدها الإنسان إلى الكمال، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو أن صُيّاغ الذهب هم الذين شادوه كأروع جوهرة أبدعوها ليتخاطف جمالها الأبصار. ويقف المرء مذهولا أمام عمارة هذا المبنى للتأثير الجارف الذي يغمر الزائر بمجرد وقوع نظره عليها. هكذا قضى الإمبراطور شاه چهان السنوات الثماني الأخيرة من حياته حبيس القلعة الحمراء وقد تعلّق







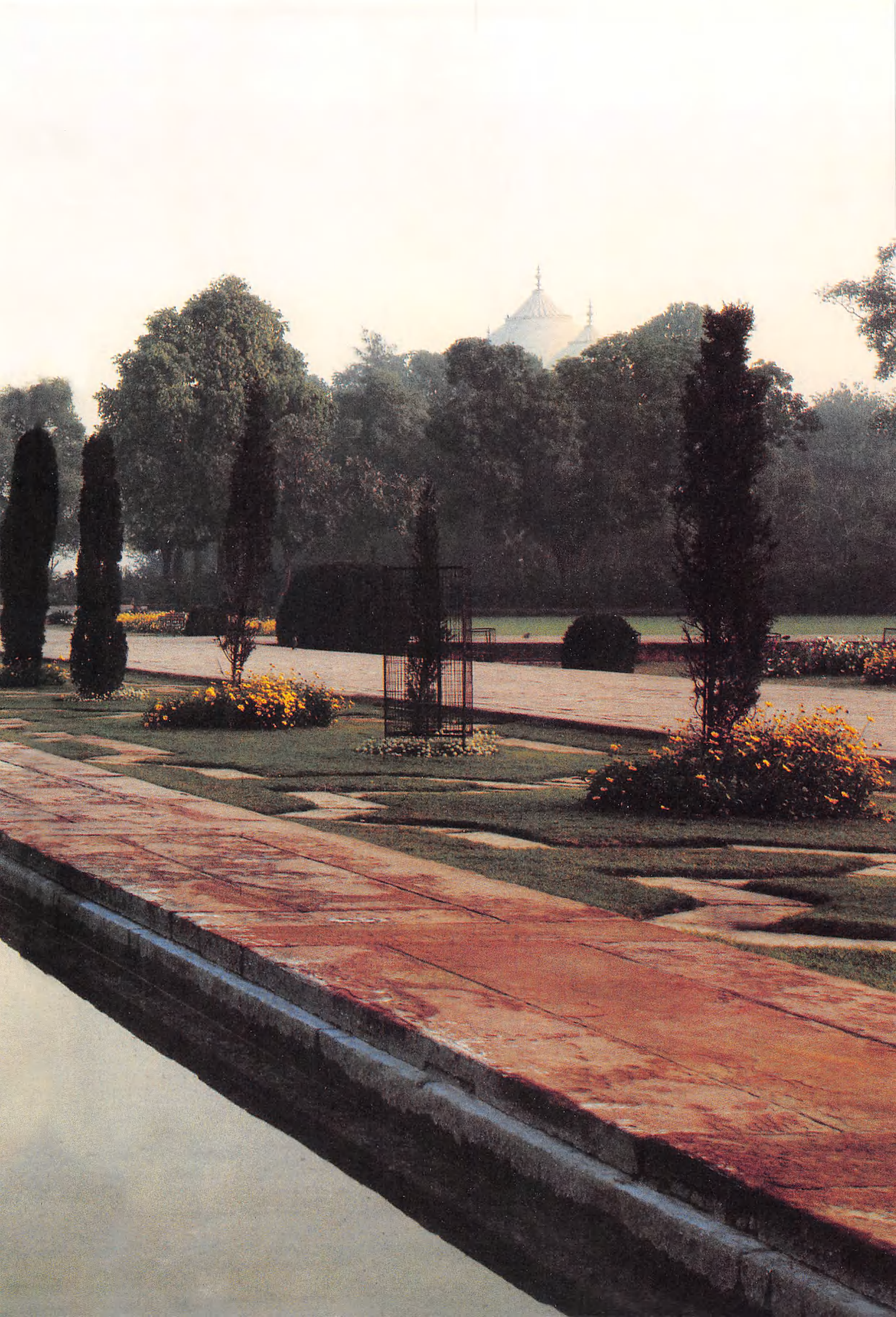




لوحة ٢٤٨ – منظر عام لأحد مداخل مقام تاج محل يكشف عن العلاقة بين العناصر الزخرفية والقبة الخارجية وقباب الجواسق. تصوير الفنان الفرنسي جان لوي نو.

لوحة ٢٤٦ – مشهد پانورامي لمقام تاج محل وقد انعكست صورته على قناة المياه المؤدية إليه. ويبدو مسجد تاج محل إلى يمينه وقصر الضيافة إلى يساره. ويتساءل الزائر بينما يرنو إلى هذا المشهد الفاتن: تُرى هل قصد المعماري بكل هذا الجمال الغامر للحواس، والذي تعمّد إسباغه على مبني المقام من الخارج، أن يكون مزارًا تذكاريا يعكس شخصية قرينة العاهل المغولي، مُطلّةً على رعاياه بتلك الأبّهة التي كان يطلّ بها عليهم أثناء حياته، مُضفيًا عليها صدق الرمز في العمارة الإسلامية بما يتفق وصدق الموت ؟! تصوير الفنان الفرنسي جان لوي نو.

لوحة ٢٤٥ – الجواسق الأحد عشر فوق مدخل البوابة الرئيسة لمجموعة مقام تاج محل. تصوير الفنان الفرنسي جان لوي نو.



بصره – حسبما وصفه المؤرخون – بالمقام الرخامي الأبيض المطلّ على نهر چومانَه الذي يضمّ رفات زوجته ممتاز محل. وكفَى شاه چهان أن يجعل من موت زوجته الأثيرة رمزا خالدا للجمال، فأورث الهند والعالم أشهر الأضرحة على وجه الأرض، كما أضاف به جوهرة أخرى إلى التاج الإمبراطوري، حتى قال فيه شاعر الهند الأشهر رابِنْدرانات طاغور : «حسْبُ شاه چهان أنه قد سكب على ضفة النهر دمعة واحدة التصقت بوجنة الزمان».

وفي منتصف السور الجنوبي لمجموعة «مقام تاج محل» يقع مدخل البوابة الرئيسة الذي يؤدي إلى دركاة [٩٠] تقود إلى الحديقة، ويبلغ عرض هذا المدخل ٥٣ مترا وارتفاعه خمسة وثلاثين مترا. وتتوسّط البوابة تجويفة المدخل ذات العقد المدبّب، وقد ازدانت توشيحتاها بزخارف نباتية وزهور مرصّعة في الرخام الأبيض، كما تغوص هذه التجويفة في كتلة البوابة مشكّلةً أضلاعًا ثلاثة أوسطها هو المدخل المؤدي إلى الحديقة (**لوحة ٢٤٤**). وينهض فوق هذا المدخل الأوسط أحد عشر جوسقا صغيرا يتكوّن كل منها من قبة صغيرة تستند إلى أربعة أعمدة من الحجر الرملي الأحمر. ويحدّ هذا الصفّ من الجواسق يمينا ويسارا عمودان ينتهيان بتاج على شكل زهرة اللوتس (**لوحة ٢٤٥**).

وما يكاد الزائر يجتاز البوابة الرئيسة لمجموعة مقام تاج محل التي يصل ارتفاعها إلى حوالي ثلاثين مترا حتى يطالعه المنظور المتناغم المدروس برويّة للحدائق وأحواض المياه المنسّقة حول القناة الرئيسة وفق النموذج الفارسي المعروف باسم «چهار باغ» أي الحدائق الأربع، وهو النموذج الذي اقتبسه عن الفرس **بابُر** مؤسس الدولة المغولية بالهند عام ١٥٢٦.

وتنقسم الحديقة إلى أربعة أقسام بواسطة قناتين طويلتين متقاطعتيْن، كما ينقسم كل قسم بدوره إلى أربعة أقسام أقل مساحة، تحفّها جميعا ممرّات مرصوفة بالحجر الرملي الأحمر. ولا جدال في أن هذه الحديقة بتنسيقها الرصين البديع تُضفي على هذا المقام التذكاري جمالا بغير حدود. وثمة حوض فسيح للمياه من المرمر الأبيض يعكس صورة الظلال الضّبابية لمبنى مقام تاج محل وصفوف شجر السرو المحاذية ينتهي قبيل المبنى الرئيس بما يربو قليلا عن عشرة أمتار، ولا يزيد عمق حوض المياه والقنوات عن متر ونصف. وتوشّي صفحة المياه نافورات تأخذ شكل الزهور وقد زُوّدت بشبكة صرف تحت الأرض تنتهي إلى خزانات لحفظ المياه المستقاة من نهر چومانه لتزويد الحوض والقنوات بالمياه ولري الحدائق (**لوحة ٢٤٦**).

وكم أذهلت الحديقةُ الفارسية المعروفة باسم «چهار باغ» –كما قدّمت – أساطينَ المعماريّين المتخصّصين في تشييد الأضرحة بإيران والهند منذ زمن بعيد. ولعل القنوات الأربع التي تتشكّل منها الچهار باغ رمزٌ لأنهار الجنة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم : ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ﴾ [سورة محمد، آية : ١٥]. وما أكثر ما تغنّى الشعراء الفرس – وبصفة خاصة حافظ الشيرازي وسعدي الشيرازي وخسرو الدهلوي – بالحدائق والجداول والزهور يعدّونها رموزا لملكوت الله وجنّات النعيم التي وُعد بها المتّقون. وكم شبّهوا جداول الحديقة بأنهار الجنة، والزهور بالعشّاق يتبادلون غسيل أقدامهم بالماء المتدفّق، وشبّهوا أحواض البساتين بنهر الكوثر ذي الماء الزّلال. ومن هنا يتجلّى الإيحاء بالفردوس حين نتطلّع إلى زخارف الزهور المنبثقة من الزَّهريّات في الإيوان الجنائزي الرئيس بالمقام (**لوحة ٢٤٧**)، حيث تبدو لنا لوحات جدارية من الرخام المحفور حفرا بارزًا لزَهريّات تحمل أنواعا مختلفة من الزهور وثمار الفاكهة وعناقيد الكروم وحبّات العنب، يحدّدها إطار من الرخام المكفّت بزخارف تجمع بين الصيغ الهندسية والنباتية من الأحجار شبه الكريمة، والراجح أنها تشير إلى النعيم الذي وُعد به المُتّقون. ونجد هذا العنصر الإيقونوغرافي الأثير في الفن الفارسي الذي يجعل من الضريح انعكاسا للجنة فوق سطح الأرض في أضرحة أخرى غير تاج محل، مثل الزَهريات المنقوشة على الجدران الداخلية بضريح الوزير اعتماد الدولة بآجرا، وزخارف بعض قاعات القلعة الحمراء بآجرا.

ومن هنا لم تعد الطبيعة الرمزية لحديقة تاج محل تثير دهشتنا حينما ندرك الهدف الجنائزي المرتبط بها. ولعل الآية القرآنية من سورة الفجر المنقوشة على الرخام فوق وجهيّة مدخل مقام تاج محل: ﴿ **يَا أَيَّتُها النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيةً مَّرْضِيَّةً، فادْخُلِي فِي عِبَادِي، وادْخُلِي جَنَّتِي** ﴾ [سورة الفجر، الآيات : (٢٧ – ٣٠)] هي التي تمثّل التآخي بين حديقة تاج محل وحدائق الفردوس التي تنتهي إليها أرواح المؤمنين.

أما تصميم «المقام» فهو تطوير لتصميم «ضريح همايون»، ويشمل إيوانا مركزيا تحيط به أربعة إيوانات رُكنية وممرّات تتجه صوب البؤرة المركزية للمقام، وهما الضريحان الخاويان اللذان تعلوهما قبة داخلية بصلية الشكل وأخرى خارجية ترتفع فوق رقبة عالية.

ويحتل مبنى «المقام» الطرف الشمالي من الحديقة لا مركزها كما جرت العادة في الأضرحة المغولية الأخرى، مثل ضريح «أكبر» في سكندرا، وضريح همايون في دلهي، وضريح جهانجير في لاهور، بل وضريح الوزير اعتماد الدولة في آجرا، وهو ما يؤكد تمسّك المعماريين المغول بمحاكاة تصميم «الچهار باغ» الفارسي.

وقد شُيّد المقام فوق مصطبة مربّعة الشكل مرصوفة بالرخام الأبيض تعلو عمّا حولها ستة عشر مترا، ويبلغ طول ضلعها مائة وعشرين مترا، على حين يصل طول ضلع المقام إلى سبعة وخمسين مترا. ويتصدّر كل وجهيّة من وجهيّات الضريح متماثلة الشكل مدخل سامق يحيط بقمته عقد يقود الزائر إلى الداخل حيث الإيوان الأوسط مثمّن المسقط الذي تعلوه قبّة داخلية ضخمة ترتفع سبعة وثلاثين مترا، ويضمّ الضريحين الخاويينْ لممتاز محل وشاه جهان. ومن حول هذا الإيوان أربعة إيوانات مثمّنة المسقط أصغر حجما يعلو كلاً منها قبّة صغيرة. وازدانت الجدران بالزخارف النباتية فوق بلاطات الرخام، كما تنهض فوق كل زاوية من زوايا الضريح منارة رشيقة مثمّنة المسقط تستدقّ تدريجيا، روعي أن تكون أقل ارتفاعا من قبّة المقام الرئيسة بصليّة الشكل حتى لا تطغَى على القيمة الصرحيّة للقبّة. وتتكون المنارة من ثلاثة طوابق يعلو كلاً منها جوسق من ثمانية أعمدة تستند إليها عقود تحمل قمة مشكّلة من زهرة مقلوبة من الرخام الأبيض يعلوها عمود من النحاس المشغول.

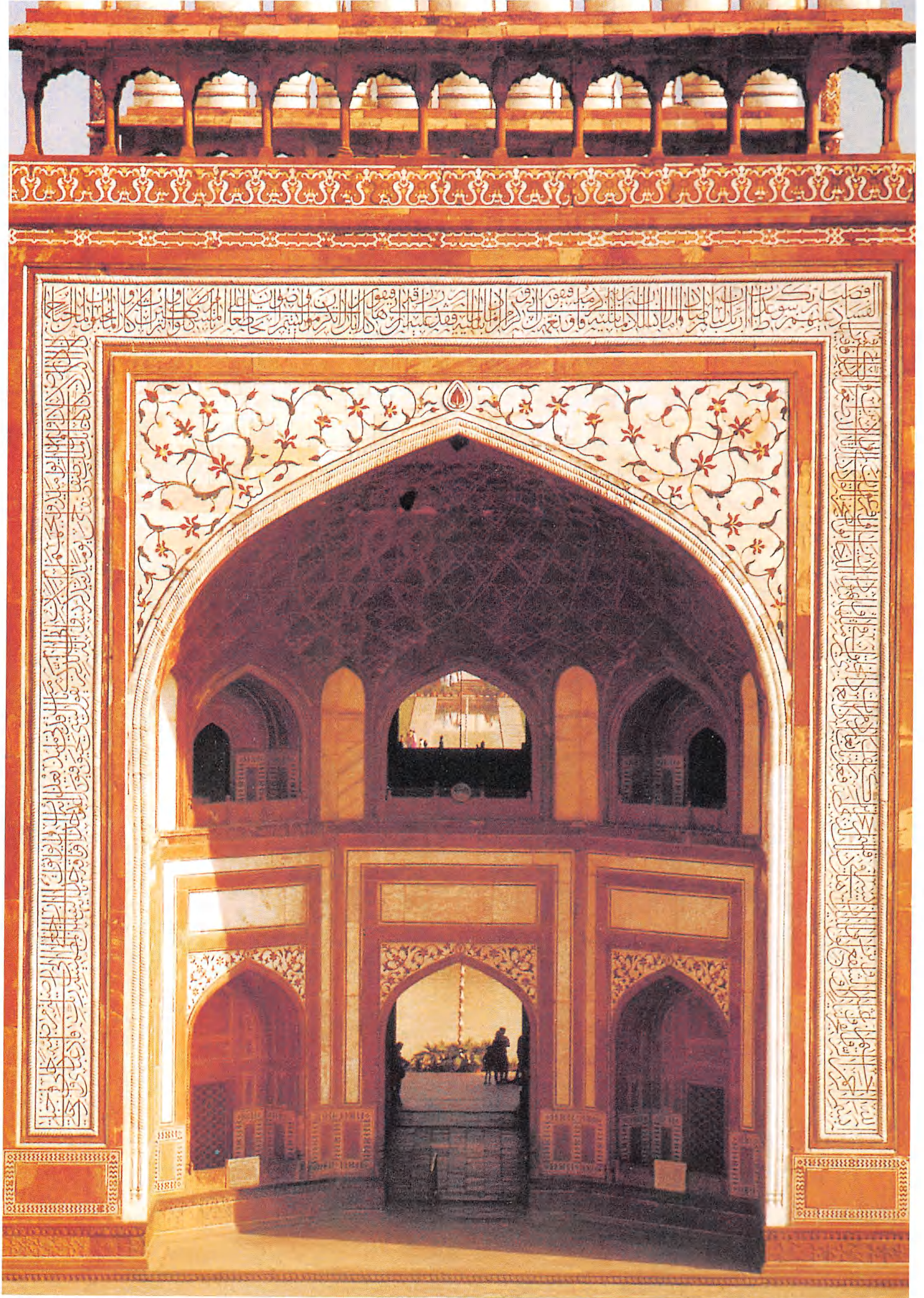
ويتشكّل المدخل الرئيس للمقام من بوابة مكوّنة من قوس معقود خماسي الشكل يتوسّطه الباب المؤدي إلى الإيوان الرئيس، ويتكوّن سقف المدخل من أنصاف قباب مزوّدة بالمقرنصات التي تلعب دور الانتقال من الزوايا إلى أنصاف القباب التي تشكّل أعلى المدخل (**لوحة ٢٤٨**).

وتتوّج الضريح قبة ضخمة بصليّة الشكل مكسوّة بالمرمر الأبيض تعلوها خوذة زخرفية مضلّعة ينبثق منها عمود من النحاس المشغول ينتهي بهلال، وتلك هي القبة التي نراها عند التطلّع إلى الضريح من الخارج. ويبلغ قطر هذه القبة عند الرقبة حوالى ٣٥ مترا. أما القبة السفلى التي نراها من الداخل فترتفع خمسة وثلاثين مترا فوق أرضية المبنى (**لوحة ٢٤٩**).

وتعلو الإيوانات الأربعة المحيطة بالإيوان الرئيس أربع قباب تتوّج أربعة جواسق يقوم كل منها فوق ثمانية أعمدة رخامية تحمل عقودا مفصّصة (**اللوحات ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤**).

وتُحوّط الضريحينْ الخاويينْ بالإيوان الرئيس ستائر من المرمر المطعّم بالأحجار الكريمة في تكوينات زخرفية بالغة الرقّة. وتتسلّل الإضاءة إلى هذا الإيوان خافتة من خلال ستائر المرمر الشبكية المشغولة في تكوينات بديعة مذهلة (**لوحتا ٢٥٥، ٢٥٦**). وتنعكس عن كسوة الضريح المرمرية التي تستجيب في رهافة لتغيّرات الضوء ظلالٌ شبه أثيرية تخطف الأبصار وتأسر الألباب.

ويطوّق مجموعة تاج محل سور خارجي (**٢٩٠ × ٥٣٠ م**) مزدان بوحدات معمارية مشكّلة من أقواس ثلاثية معقودة تعلوها لوحات مستطيلة خالية من أية زخارف. ويتوّج السور صفّ من الشّرّافات، كما رُصف الطريق الملاصق للسور ببلاطات من الرخام والحجر الرملي الأحمر مشكّلةً وحدة زخرفية متكررة (**لوحة ٢٥٧**).

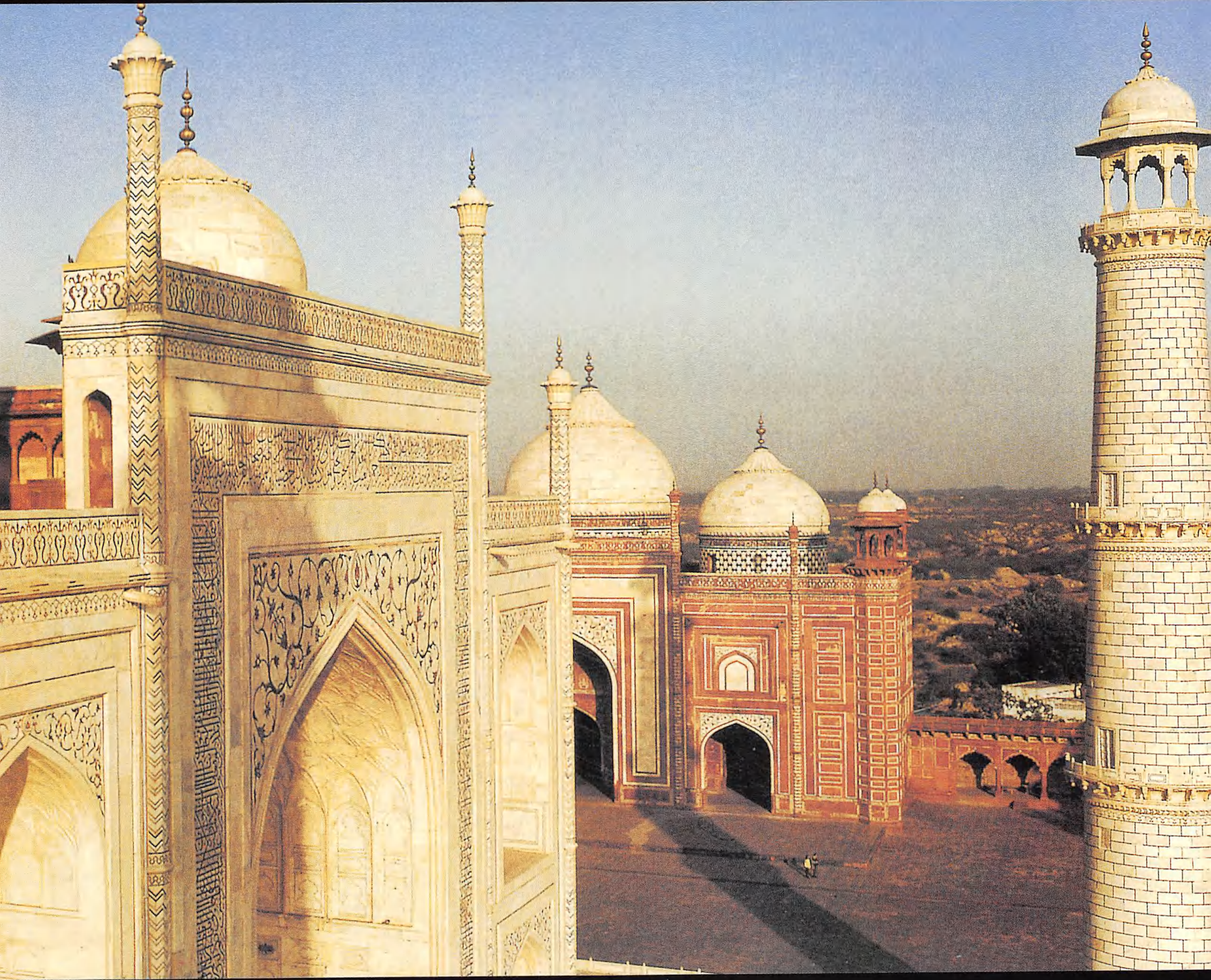


لوحة ٢٤٤ – مدخل البوابة الرئيسة في منتصف السور الجنوبي لمجموعة تاج محل، وتؤدي إلى الحديقة من خلال دركاة، ويبلغ عرضه ٥٣ مترا وارتفاعه ٣٥ مترا. وتتوسط هذه البوابة حنيّة ذات عقد مدبّب ازدانت توشيحتاها بزخارف نباتية وزهور مرصّعة في الرخام الأبيض. وتغوص هذه الحنيّة في كتلة البوابة مشكّلةً أضلاعا ثلاثة أوسطها هو المدخل المؤدي إلى الحديقة. ويرتفع فوق هذا المدخل الأوسط أحد عشر جوسقا صغيرا يتكون كلٌّ منها من قبة صغيرة تستند إلى أربعة أعمدة من الحجر الرملي الأحمر. ويحدّ هذا الصف من الجواسق يمينا ويسارا عمودان ينتهيان بتاج على شكل زهرة اللوتس. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

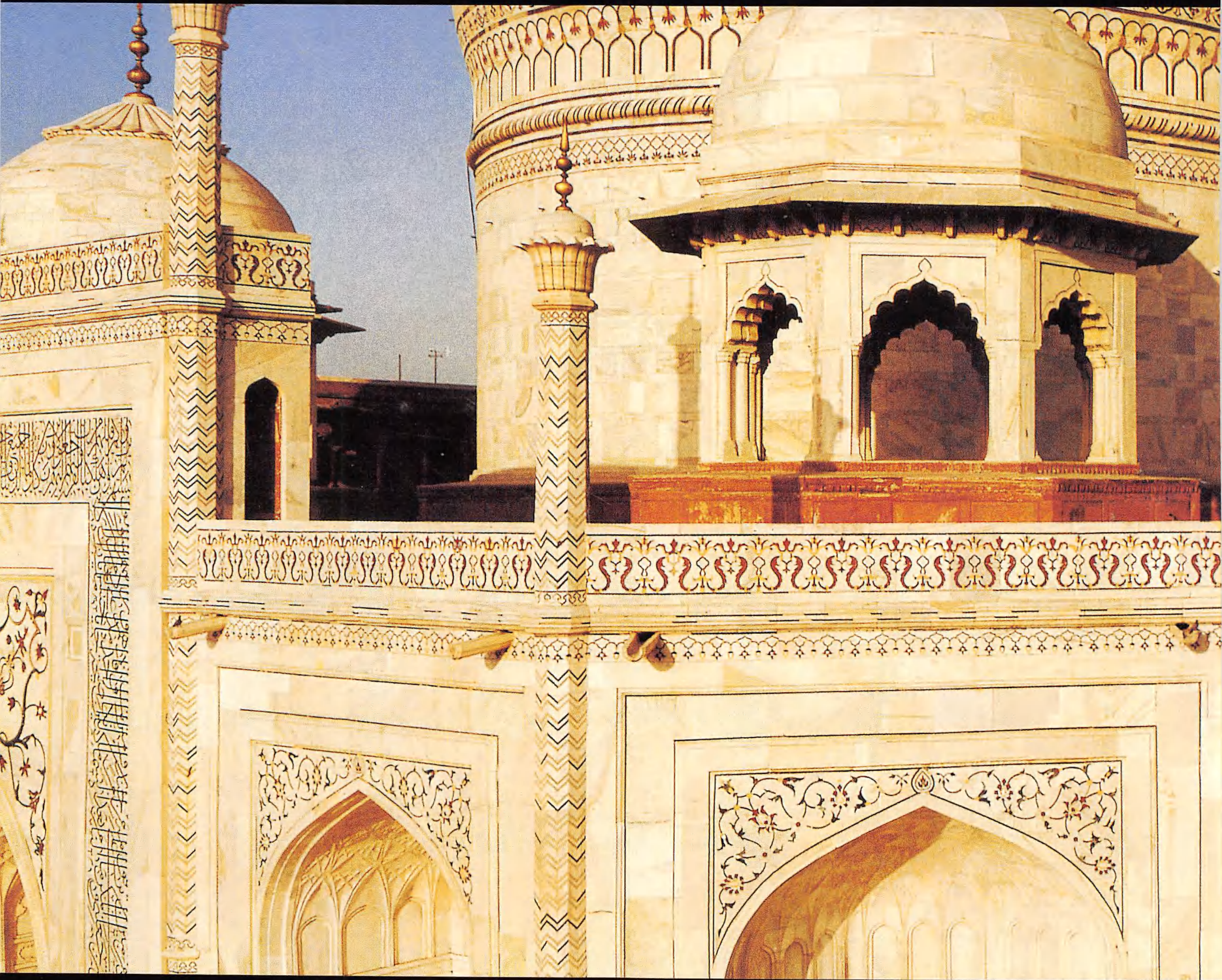




لوحة ٢٤٧ – نقش بارز في الرخام يرمز إلى الفردوس، حيث نتطلع إلى زخارف الزهور المنبثقة من الزهريات في الإيوان الجنائزي الرئيس بالمقام، والتي تحمل أنواعا مختلفة من الزهور وثمار الفاكهة ومحاليق الكروم وحبّات العنب، يحدّدها إطار من الرخام المرصّع بزخارف تجمع بين الصيغ الهندسية والنباتية من الأحجار شبه الكريمة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو .

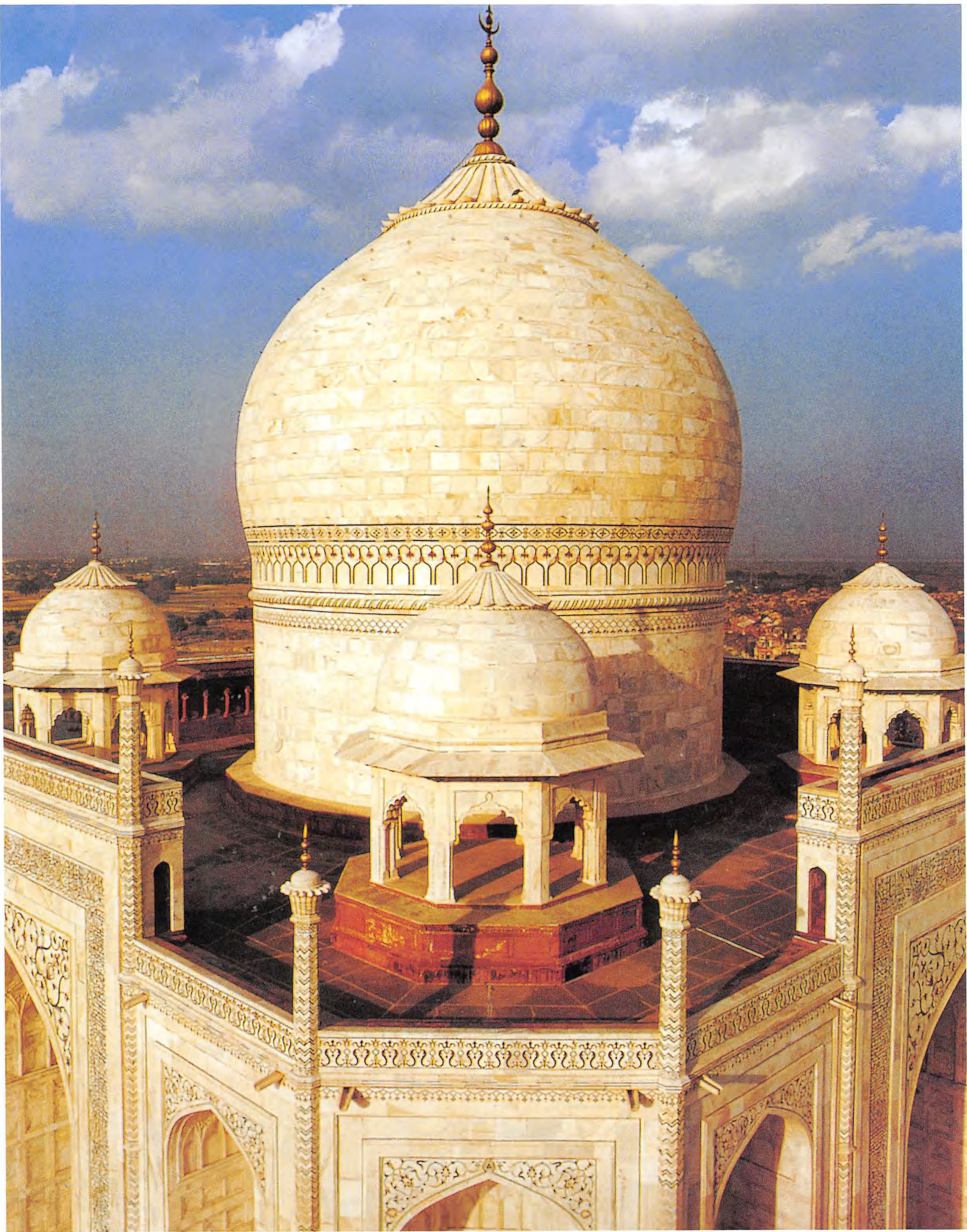


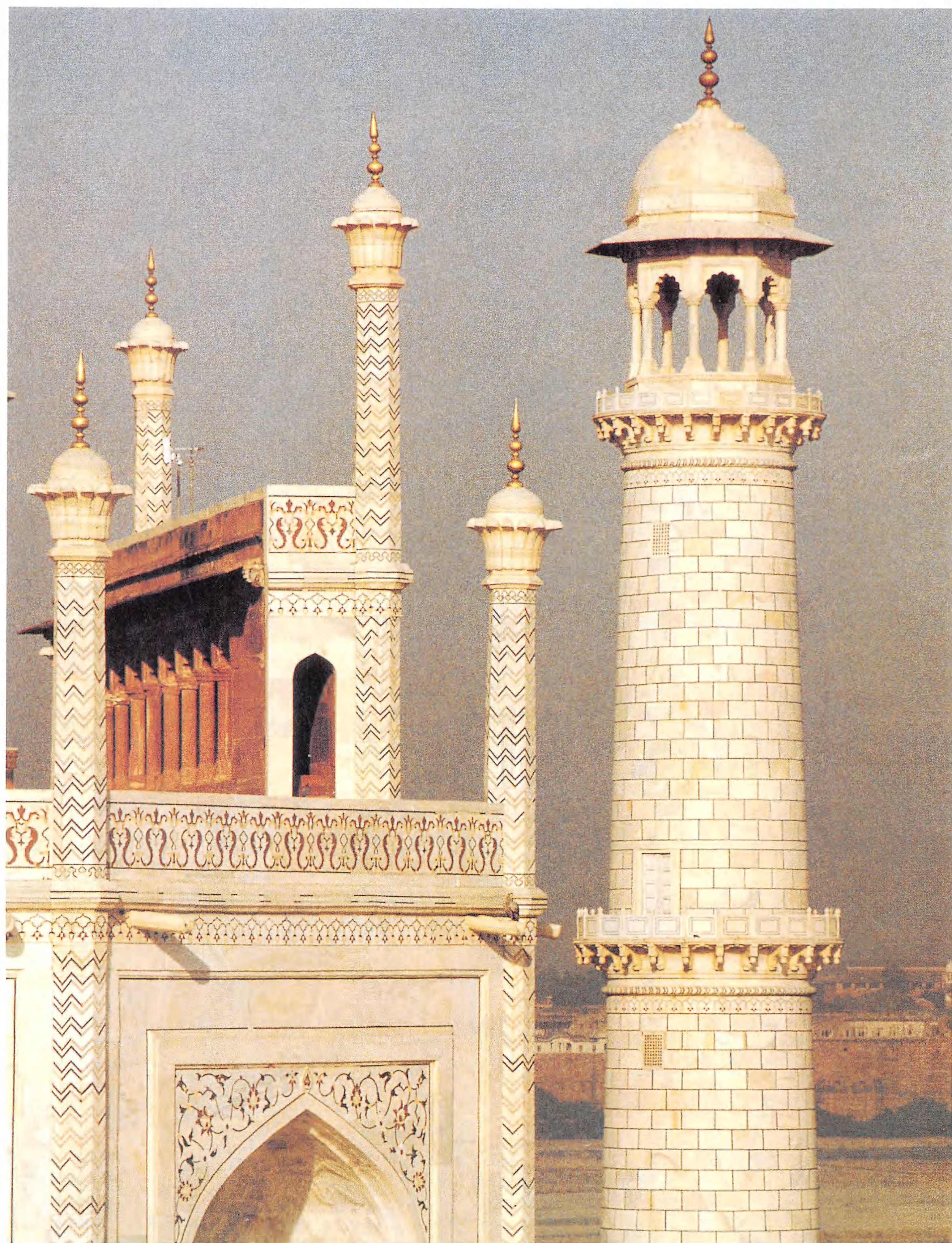
لوحة ٢٥١ – تعلو الإيوانات الأربعة المحيطة بالإيوان الرئيس الذي يضمّ الضريحين الخاويين أربع قباب تتوّج أربعة جواسق، يستند كل منها على ثمانية أعمدة من الرخام تحمل عقودا مفصّصة، كما تبدو رقبة قبة تاج محل الخارجية وإحدى المنارات الركنية الأربع. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

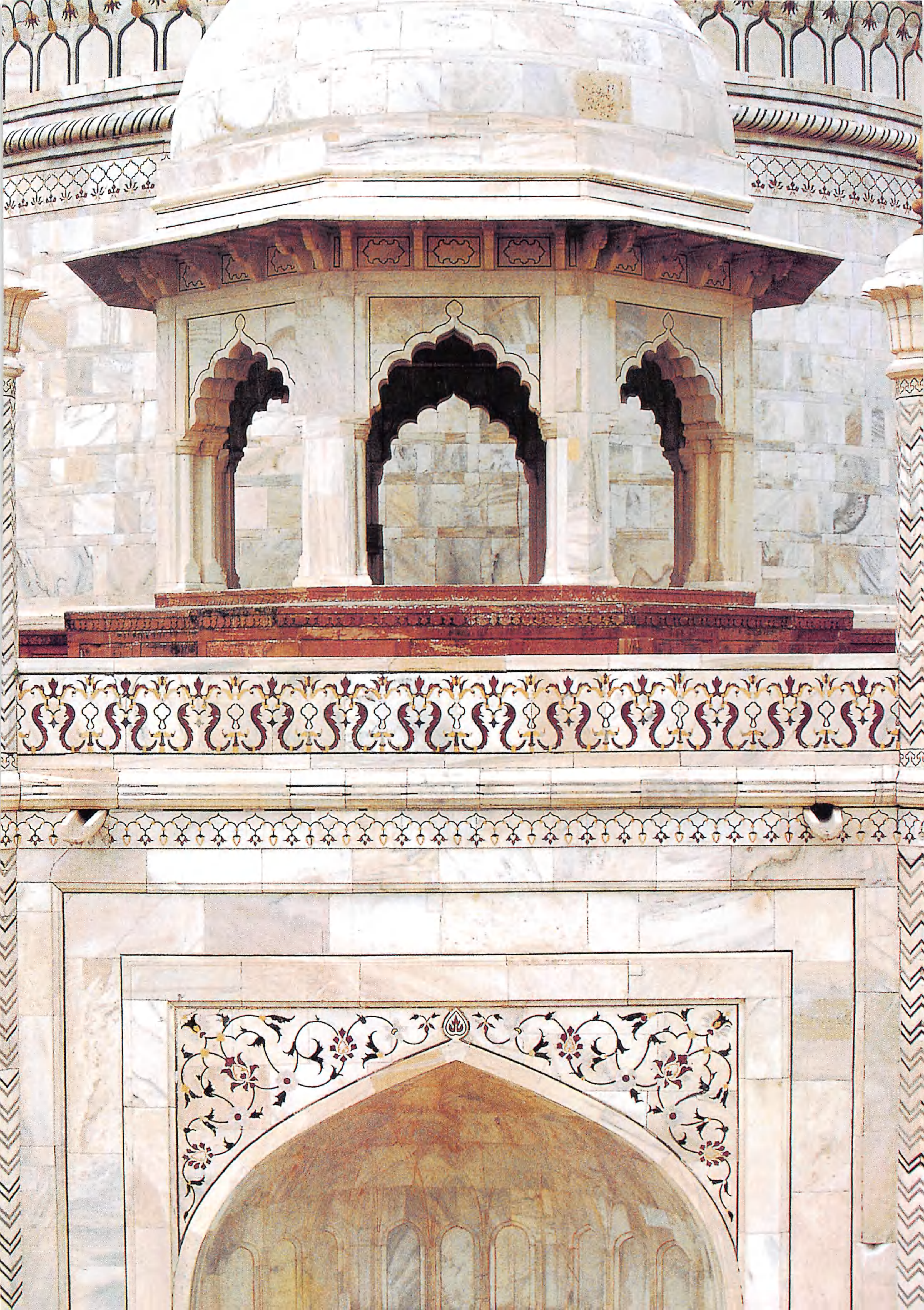


لوحة ٢٤٩ (ص٣١٢)- القبة بصلية الشكل لمقام تاج محل فوق الإيوان الرئيس تتوسط ثلاثة جواسق من الجواسق الأربعة التي تعلو الإيوانات الركنية. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

لوحة ٢٥٠ (ص٣١٣)- إحدى المنارات الركنية بمقام تاج محل، ويتبيّن لنا أن ارتفاعها يقل عن مستوى ارتفاع القبة الخارجية الرئيسة عن عمد، حتى يُضفي المعماري على الضريح ذاته سمة صرحية. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.









▲ لوحة ٢٥٣ – قمة أحد الجواسق الأربعة، وتتشكّل من زهرة مقلوبة من الرخام الأبيض يعلوها عمود من النحاس المفرّغ تتخلّله ثلاث كرات كمّثرية الشكل على أبعاد متساوية. وتظهر خلف هذه القمة رقبة القبة الخارجية الرئيسية، وهي الجزء الوحيد المزخرف بالقبة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

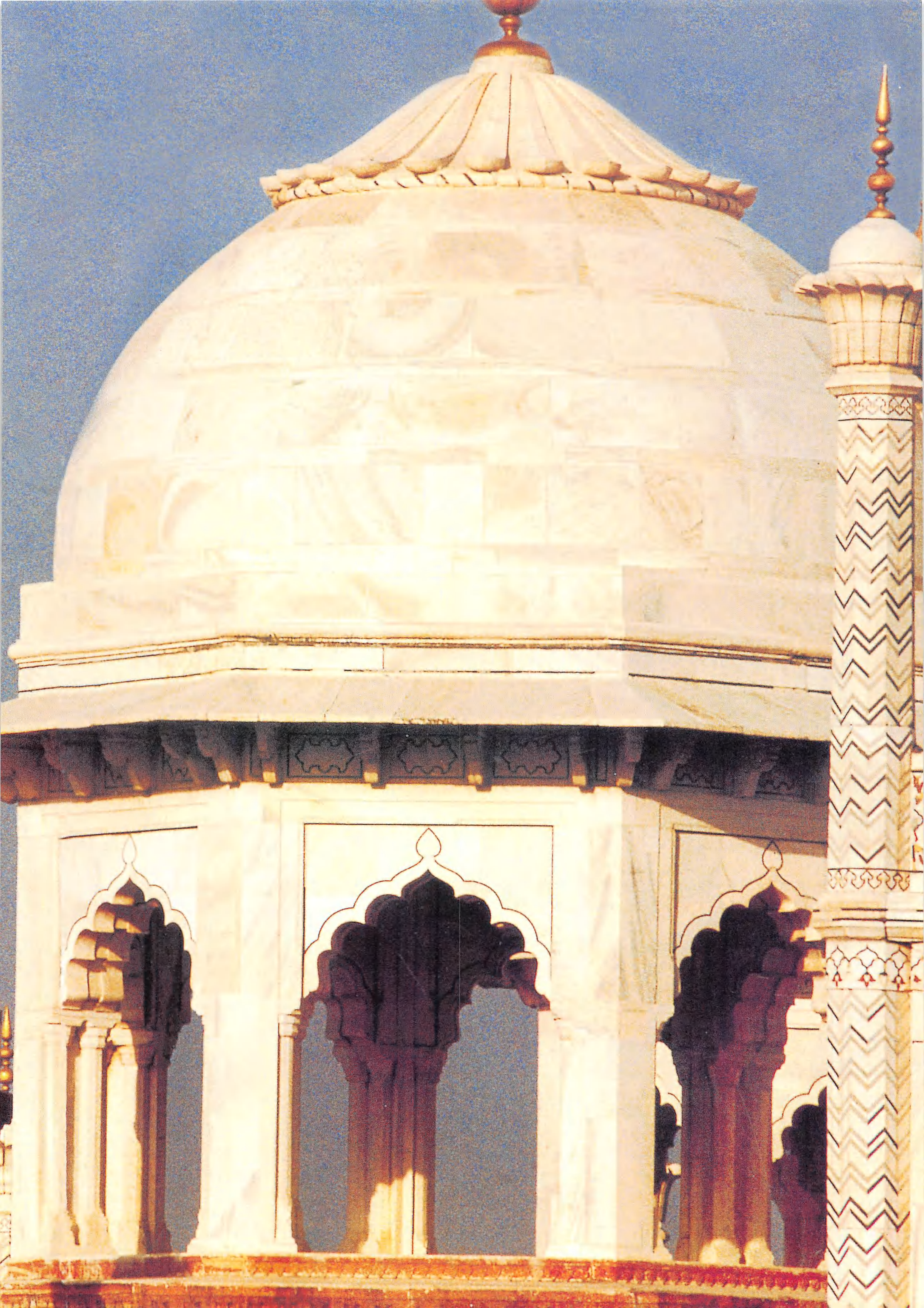
لوحة ٢٥٤ (ص٣١٦و٣١٧)– منظر عام لأحد الجواسق والأعمدة مثمّنة المقطع وإحدى المنارات الركنية. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

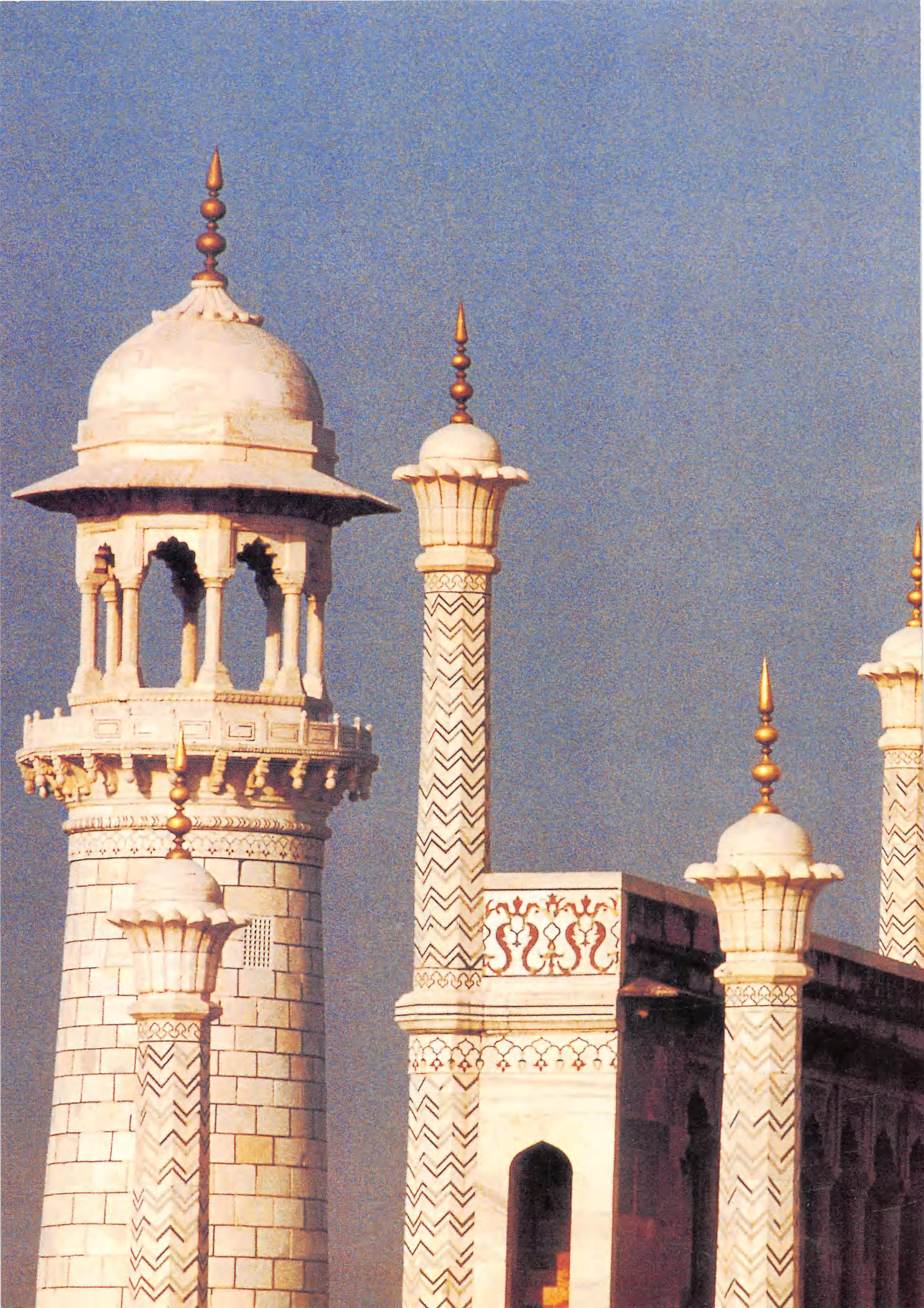
لوحة ٢٥٥ (ص ٣١٨و٣١٩)– الإيوان الرئيس المحدَّد بستار مكوّن من ضلفات متشابهة من الرخام المفرَّغ المشغول، استخدمت كوحدة أساسية مكرّرة للستار داخل أُطُر من الرخام المزخرف، تعلوها أفاريز من الرخام المفرّغ المشغول تُوِّجت أطرافها بحليات زخرفية من الرخام. كما يتجلّى أسلوب معالجة الأرضيات باستخدام الرخام في وحدات هندسية مكررة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

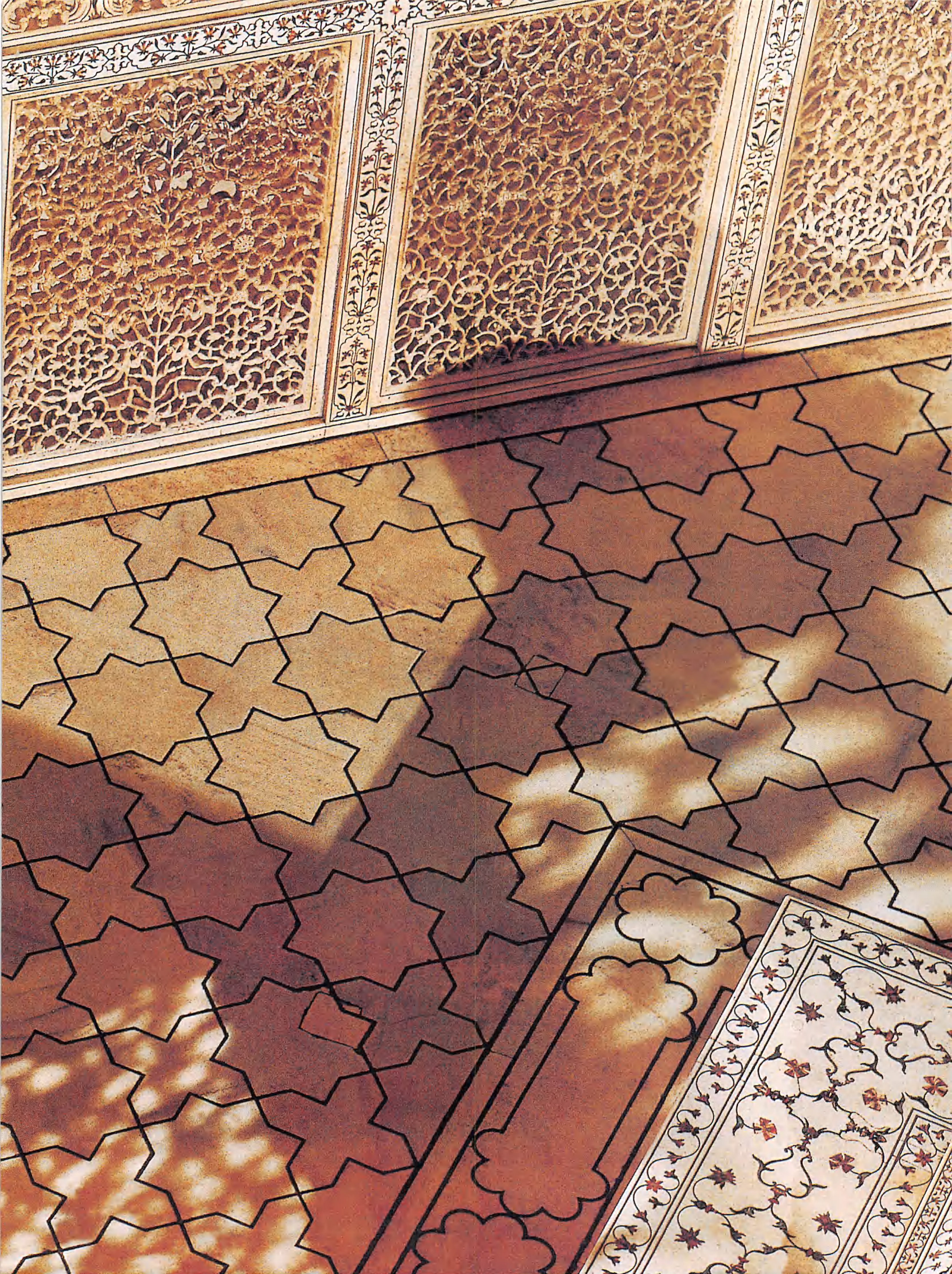
لوحة ٢٥٦ (ص٣٢٠)– ستار من الرخام المفرّغ المشغول يتسلّل منه الضوء إلى داخل الإيوان الرئيس. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

▶ لوحة ٢٥٢ – أحد الجواسق الأربعة التي تعلو أحد الإيوانات الركنية الأربعة بمقام تاج محل. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

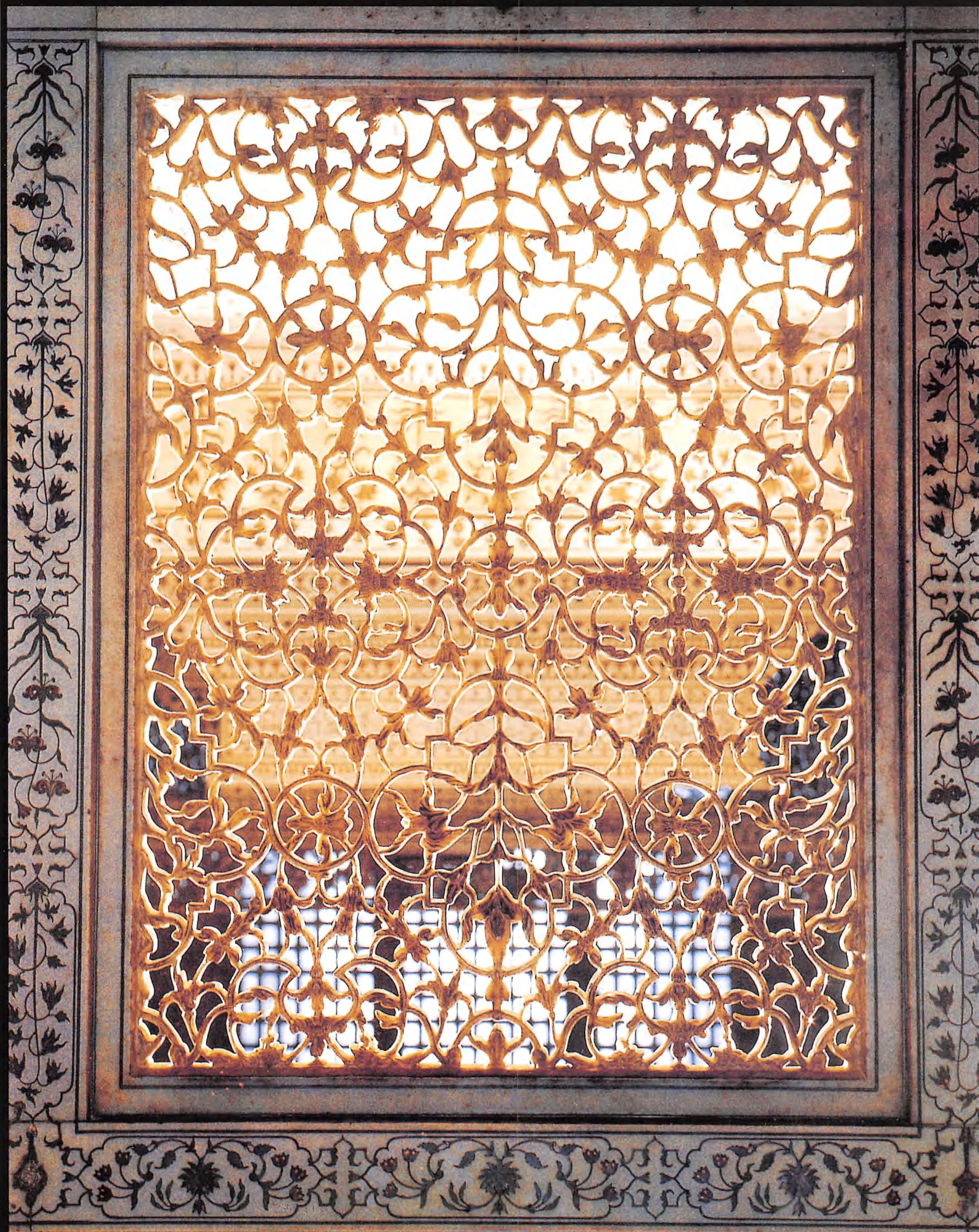
لوحة ٢٥٧ (ص٣٢١)– السور المطوّق لمجموعة مباني تاج محل، وقد ازدان بوحدات معمارية مشكّلة من أقواس ثلاثية معقودة، تعلوها لوحات مستطيلة مفرّغة تصطف فوقها الشُّرّافات. وقد رُصف الطريق الملاصق للسور ببلاطات من الرخام والحجر الرملي الأحمر مشكّلة وحدة زخرفية متكررة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.













ويشغل الإيوان الرئيس مثمّن المسقط منتصف المبنى، وتكتسي جدرانه وأرضيّته ببلاطات المرمر الأبيض المطعّمة بالزخارف النباتية والأزهار. ويضمّ الإيوان القبرين الخاويين لممتاز محل وشاه جهان، غير أن التابوتين (المرقدين) اللذين يضمّان رفاتيهما مودعان إلى جوار بعضهما فوق مصطبة رخامية بسرداب تحت الضريحين الخاويين اكتست جدرانه وأرضيته بالمرمر الأبيض المجرّد من الزخارف. وينتصب ضريح ممتاز محل (**لوحة ٢٥٨**) فوق منصّة مكسوّة بالرخام عليها كتابات قرآنية يعلوها طراز من الزخارف النباتية وأنواع مختلفة من الزهور المرصّعة بالأحجار شبه الكريمة والعقيق الأحمر والرخام الأبيض. ويتشكّل الضريح من طابقين يعلوان المنصّة مُزخرفين بطُرز من الزخارف النباتية، ويشغل جوانب الطابق الأعلى كتابات قرآنية وتعريف بالسيرة الذاتية للملكة المتوفّاة، كما ازدانت بزخارف نباتية وبأسماء الله الحسنى مطوّقة بتوريقات زخرفية شبه دائرية مرصّعة بالأحجار الكريمة في الرخام الأبيض.

أما ضريح شاه جهان الذي ينتصب إلى يسار ضريح زوجته فلا يفترق عنه كثيرا وإنْ كان يفوقه حجما، كما يعلوه صندوق رخامي صغير محدَّب السطح، الراجح أنه صُمِّم لحفظ المصحف الشريف. وتغشّي الضريح من كافة جوانبه الأحجار النفيسة والعقيق الأحمر المرصّع في الرخام الأبيض في تنويعات نباتية وهندسية آسرة. وكلا الضّريحين يُعدّان آية فنية من حيث زخارفهما التي تطغى عليها مثالية الاتساق والنسب والألوان (**اللوحات ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤**).

وإلى الغرب من ضريح تاج محل، وعلى نفس محوره، شيّد شاه جهان **مسجدا** ضخما عام ١٦٤٨، وإلى الشرق منه أقام أيضا **قصرا للضيافة** يلجأ إليه بين الحين والحين حتى يكون قريبا من محبوبته فيتطلّع إلى مرقدها مستعيداً ذكرياته معها.

ويقوم **المسجد** فوق مساحة مستطيلة تبلغ سبعين مترا طولا وثلاثين مترا عمقا، ويتشكّل داخله من رواقين [٩١] أحدهما – وهو الأكبر – هو رواق المحراب ويضمّ ثلاثة إيوانات مغطّاة بقباب، وثانيهما الرواق الخارجي ويضم إيوانين تتوسّطهما تجويفة المدخل. وللمسجد وجهيّات أربع، تطلّ الشرقية منها على فناء مكشوف مرصوف بالمرمر ناصع البياض، على حين تطلّ الوجهية الشمالية على حديقة مجموعة تاج محل.

وتعلو المسجد قباب ثلاث مخموسة الشكل يختلف تصميمها قليلا عن القبة الرئيسة لمقام تاج محل من حيث الشكل ومن حيث الزخارف التي تكسو كامل منطقة الانتقال. وقد لجأ المصمّم إلى تضييق الرقبة عن حجم القبة، ولكنه تعمّد البُعد عن الشكل البصلي للقبة وذلك لتأكيد التباين بين قبة المقام الرئيسة وباقي قباب المشروع، وتعلو أركان المسجد الأربعة جواسق أربعة. ومع أن المصمّم المعماري قد استغل نفس العناصر المعمارية المطبّقة في مقام تاج محل، إلاّ أنه استخدم الحجر الرملي الأحمر بغزارة إلى جوار الرخام الأبيض لإبراز عنصر التباين اللّوني بين المسجد والمقام، وكذا للاحتفاظ بالسِّمة الصَّرحية لمقام تاج محل المكسو بالمرمر الأبيض. ويبدو على جانبي المسجد مبْنيان مثمّنا المقطع لإيواء سريّة قارعي الطبول [الطبلخانة] يربط بينهما ممر مسقوف معقود (**لوحة ٢٦٥**).

ويُشابه تصميم **قصر الضيافة** تصميم المسجد المقابل له غربيّ الضريح وذلك لضمان التساوق والتناغم بين المبنيين، إذ كان من غير المنطقي أن يبدو تصميم المسجد مغايرا لعناصر المسجد المعمارية التقليدية المألوفة فيحذو حذو تصميم القصور. ومن هنا جاء تخطيط قصر الضيافة أقرب إلى التصميم التقليدي للمسجد، لا سيما أن الهدف من بناء هذا القصر كان نشدان السلوى واستعادة الذكريات لا الإقامة المستديمة. وتتكون الوجهية الغربية التي تضمّ المدخل الرئيس من ثلاثة أقسام: أوسطها هو أعظمها ارتفاعا واتساعا وعمقا. ويشتمل عقد تجويفة المدخل على توشيحتين [٩٢] من الرخام الأبيض مزدانتين بزخارف نباتية وزهور مطعّمة في الرخام الأبيض والملوّن. ويكتنف تجويفة المدخل يميناً ويسارا وأعلاها إفريز رخامي أبيض مجرّد من الزخارف يعلوه شريط من الزخارف النباتية المطعَّمة في الرخام الأبيض فوق الحجر الرملي الأحمر. وترتفع تجويفة المدخل تسعة أمتار، يعلوها عقد مدبّب تزيّنه زخارف نباتية مطعّمة في الرخام فوق الحجر الأحمر. وإلى الشمال والجنوب

من القصر قاعتان متماثلتان يعقب كلا منهما برج مثمّن الأضلاع - لهما ضريب مماثل إلى الشمال والجنوب من المسجد - لإيواء أفراد الحرس ودوريات الأمن (**لوحة ٢٦٦**).

***

ويقال إن شاه جهان قد حصل من عاهل الراچپوت الموالي له في سبيل تشييد الضريح الجديد بزوجته الإمبراطورة على رقعة الأرض المناسبة على ضفة نهر چومانه، وعوّضه عنها بأربعة قصور، وإن بعض المواد المستخدمة في تشييد الضريح مثل الرخام والحجر الرملي الأحمر قد وفّرتها الولايات التابعة للإمبراطور. ومع ذلك فقد أدّت ضخامة الضريح وبذخ زخارفه المشكّلة من الأحجار النفيسة والأحجار شبه الكريمة والأعداد الغفيرة من البنائين والرخّامين والفنانين المشاركين إلى إرهاق الخزينة الإمبراطورية. ويذكر المؤرخ عبد الحميد اللاهوري أن أعمال تشييد المقام وحدها قد تكلّفت حوالى خمسة ملايين روبيه دون احتساب ثمن الجواهر الكريمة وشبه الكريمة المستخدمة في أعمال الزخرفة.

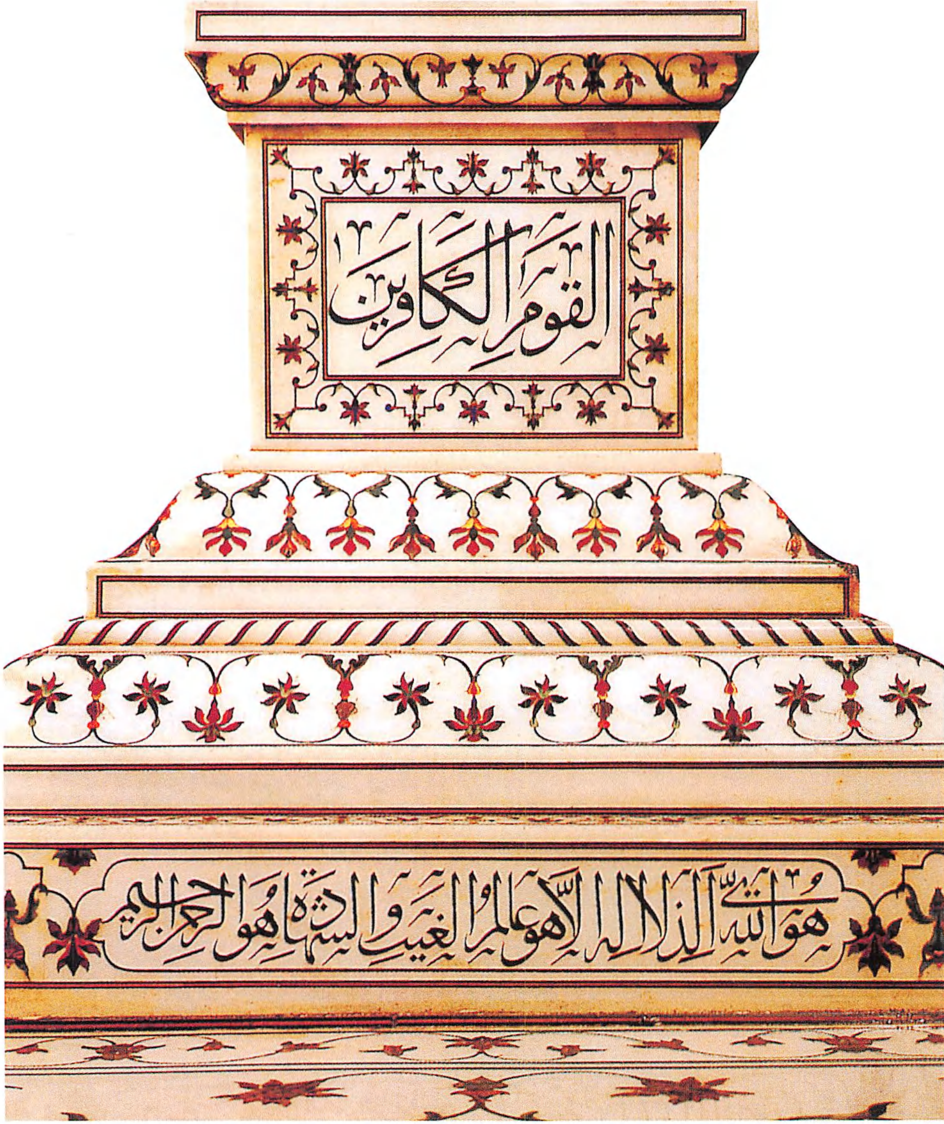
والمعروف عن شاه چهان -كما سبق القول - أنه كان مولعا بفن البناء والعمارة ولعًا شديداً، وأنه أشرف بنفسه على كافة مراحل البناء، إلا أن الآراء تتضارب حول اسم الفنان صاحب التصميم، فإذا البعض ينسبه إلى أحد الأوربيين ممن يعملون في بلاط الإمبراطور، على حين ينسبه البعض الآخر إلى بعض مهندسي الفرس وآسيا الوسطى، إذ يحمل «المقام» بعض سمات عمارة الأسرة التيمورية كما قدّمت. وفي ظنّي أنه من المستبعد أن يُعهد إلى فرد واحد بعينه تشييد مثل هذا المبنى الصّرحي، والأرجح أن يُعهد به إلى لفيف من المهندسين والخبراء يعملون تحت إشراف الإمبراطور، وهو النهج الذي اتبعه شاه چهان في سائر الأعمال الإنشائية التي تمّت في عهده.

وثمة أسماء تتردّد على ألسنة المؤرخين عن معماريين أربعة كانوا ملازمين للإمبراطور في كل ما يتصل بالتشييد المعماري، هم: **مير عبد الكريم ومكرمات خان وأستاذ عيسى الفارسي وأستاذ أحمد اللاهوري**. وأغلب الظن أنهم كانوا المسؤولين عن تشييد مجموعة مقام تاج محل. وكان قد عُهد من قبل إلى **أستاذ أحمد** - الذي كان إلى جوار كفاءته المعمارية عالما في الفلك والرياضيات- بتشييد القلعة الحمراء بدلهي (**لوحة ٢٣٧**) بتوجيهات من شاه چهان عام ١٦٣٨.

وثمة اسم آخر ارتبط ارتباطا وثيقًا بمبنى تاج محل هو اسم الخطّاط النابغة **عبد الحق** الذي سجّل الكتابات البديعة فوق أفاريز الرخام الأبيض وكان قد وَفَد من شيراز في عهد چهانجير، وإذا هو يُلقّب باسم «أمانات خان». وهو الذي كان إليه اختيار كافة الكتابات والأدعية والآيات القرآنية المستخدمة في تاج محل. وقد وقّع أمانات خان اسمه على شريط زخرفي في الجانب الأيسر من مدخل الإيوان الجنوبي باسم «**أمانات خان الشيرازي** عام ١٠٤٨ هجرية (١٦٣٨ - ١٦٣٩) في السنة الثانية عشرة من ولاية شاه چهان»، وهو الفنان الوحيد الذي ظهر اسمه فوق ضريح تاج محل.

وما من شك في أن مقام تاج محل يدين بالكثير من بهائه إلى جمال الزخارف والكتابات الخطّية التي تغمر العديد من أفاريزه ومسطّحاته، إلا أن روعة المبنى ورونقه تكمن أكثر ما تكمن في رقّة صيغ الزهور الزخرفية التي تزدان بها أسطح الرخام المرمري، سواء كانت حفرا في المرمر، أو تكفيتًا بارزا في سطحه، أو ترصيعًا بالجواهر شبه الكريمة الخلاّبة متموّجة الألوان التي تتلاقى وتتعانق وتتلامس متهامسة في رقش رهيف مذهل يشغل أسطح الضريحين الخاويين والسياج المحيط بهما بما يؤكد مهارة الصُّياغ المغول وحذقهم وبراعتهم. وكان شاه چهان في مبدإ الأمر قد أقام سياجًا مفرّغا مشغولا من الذهب الخالص حول ضريح زوجته غير أنه ما لبث أن استبدل به سياجا من الرخام المشغول المرصّع بالجواهر شبه الكريمة خشية إغارة اللصوص على الضريح لسرقته.

أما ما يشكّل جوهر الحصاد الزخرفي لتاج محل حقا فهي التوريقات الخلاّبة والزهور اليانعة ومحاليق الكروم التي هي العنصر الزخرفي المثالي المميّز لعهد شاه چهان، سواء في مجال العمارة أو النسيج أو التصوير أو صياغة الأحجار الكريمة.



لوحة ٢٥٨ – ضريح ممتاز محل الخاوي يحتل موقعه في الإيوان الرئيس بمبنى تاج محل فوق منصّة مكسوة بالرخام، عليها كتابات قرآنية يعلوها طراز من الزخارف النباتية وأنواع متعددة من الزهور المرصّعة بالأحجار شبه الكريمة والعقيق الأحمر في الرخام الأبيض. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

لوحة ٢٦٤ – زخارف نباتية مرصّعة في بلاطات الرخام الكاسية لجدران مبنى تاج محل. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

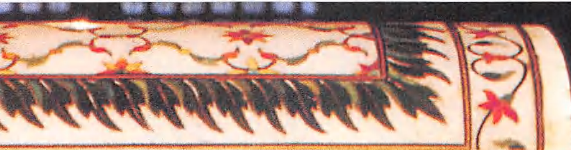


لوحة ٢٥٩ (ص٣٢٦و٣٢٧)– الضريحان الخاويان لشاه چهان وممتاز محل بالإيوان الرئيس، ولا يفترق أحدهما عن الآخر، إلاّ أن ضريح الملك يفوق ضريح الملكة حجما، كما يعلوه صندوق رخامي صغير مقوّس السطح، الراجح أنه لحفظ المصحف الشريف. وتغشّي الضريح من كافة جوانبه الأحجار النفيسة والعقيق الأحمر المرصّع في الرخام الأبيض في تنويعات نباتية وهندسية آسرة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

لوحة ٢٦٠ (ص٣٢٨و٣٢٩)– زخارف نباتية من الأحجار شبه الكريمة مرصّعة في رخام ضريح شاه چهان الخاوي بالإيوان الرئيس. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.




القوم الكافرين

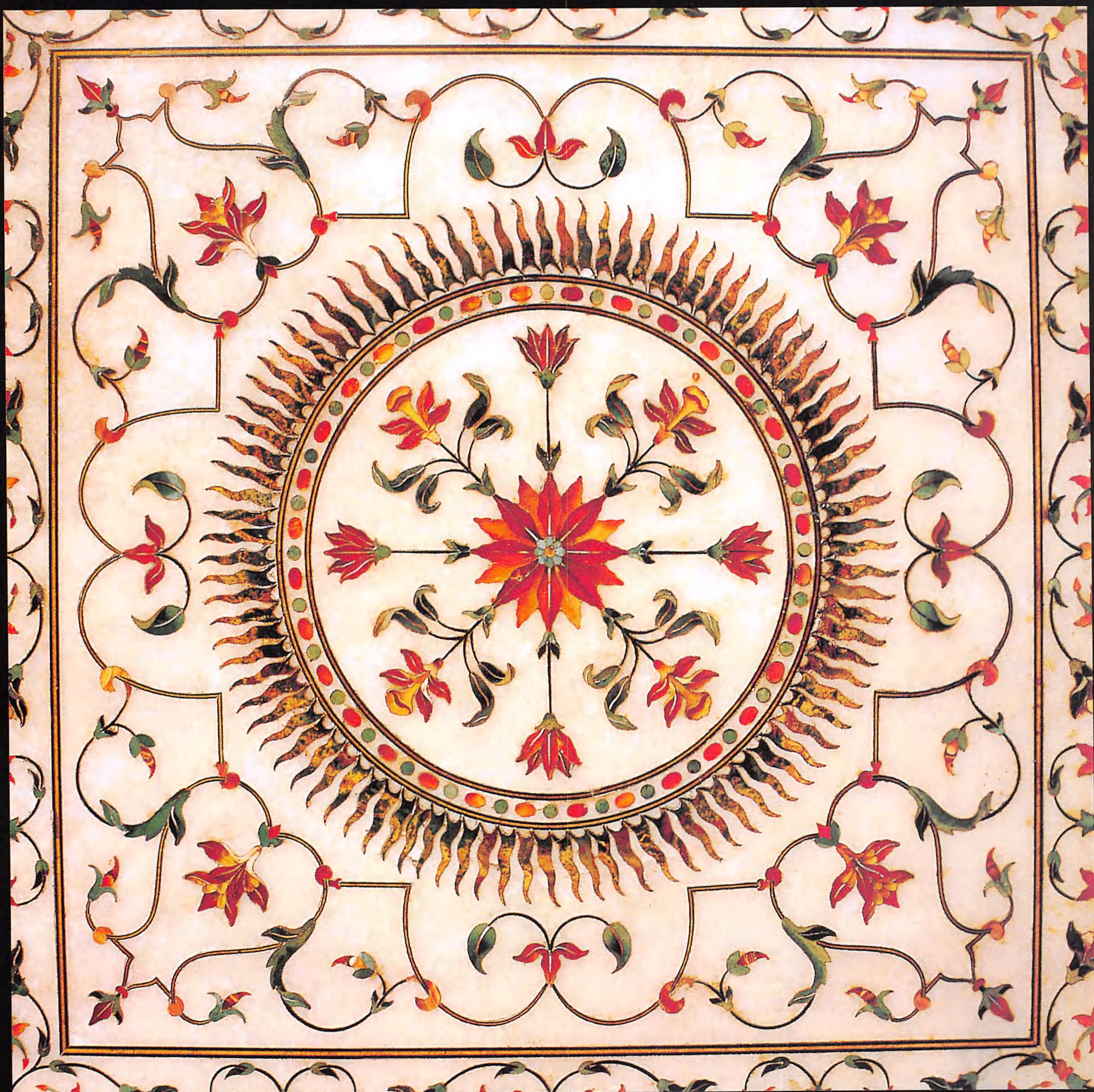












لوحة ٢٦١ - زخارف نباتية من الأحجار شبه الكريمة مرصّعة في الرخام المرمري فوق الضريح الخاوي لشاه چهان. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.



لوحة ٢٦٢ - زخارف نباتية من الأحجار الكريمة مرصّعة في الرخام الأبيض فوق ضريح شاه جهان.
تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

يا مهيمن يا عزيز يا جبار يا متكبر

يا رافع يا معز يا مذل يا سميع

يا مقيت يا حسيب يا جليل يا كريم





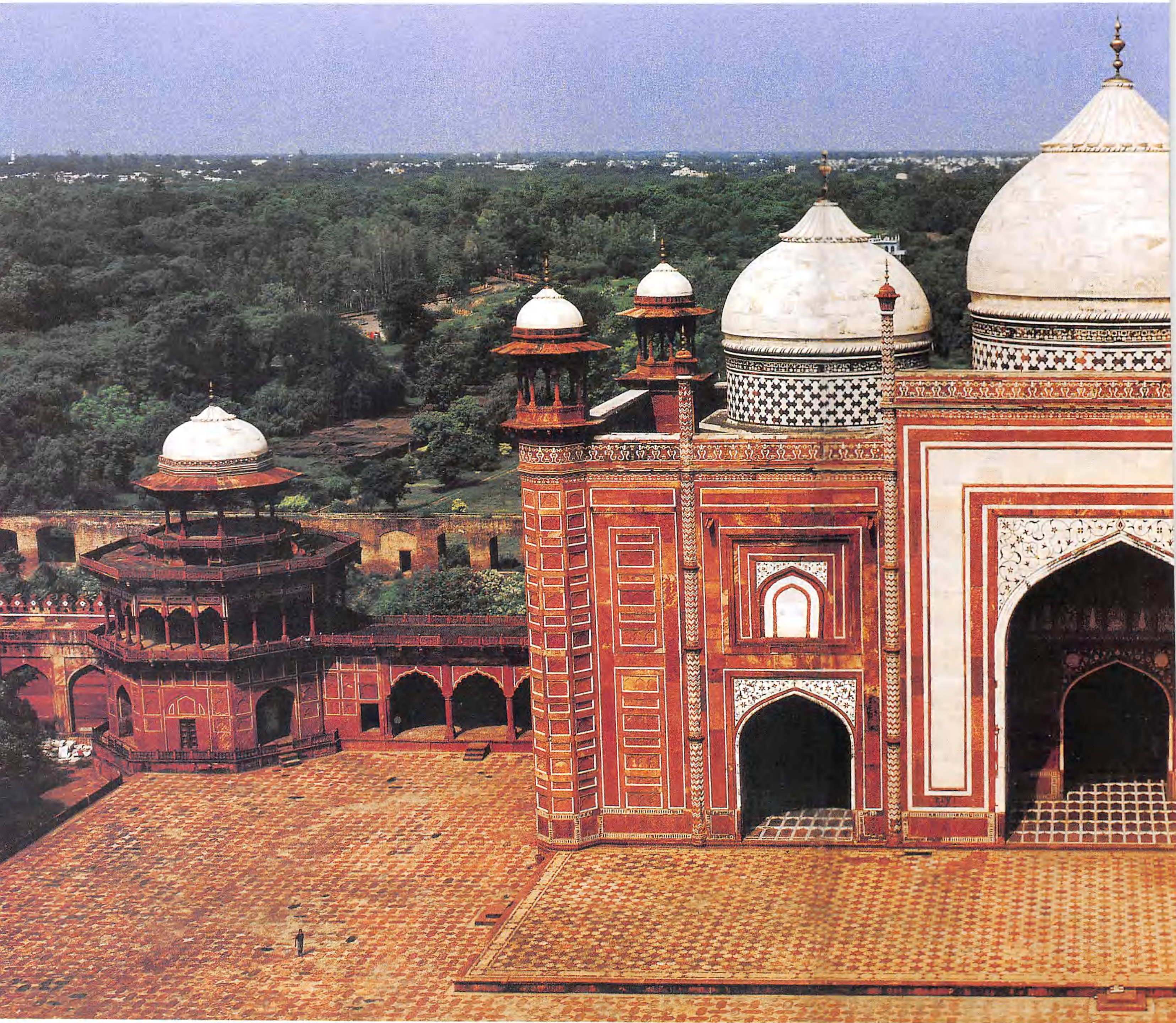




لوحة ٢٦٣ – كتابات منقوشة تحمل أسماء الله الحسنى، ومن تحتها طُرُز من الزخارف النباتية والزهور المرصّعة في الرخام فوق تابوت ممتاز محل المودع بسرداب تحت سطح مبنى تاج محل. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.

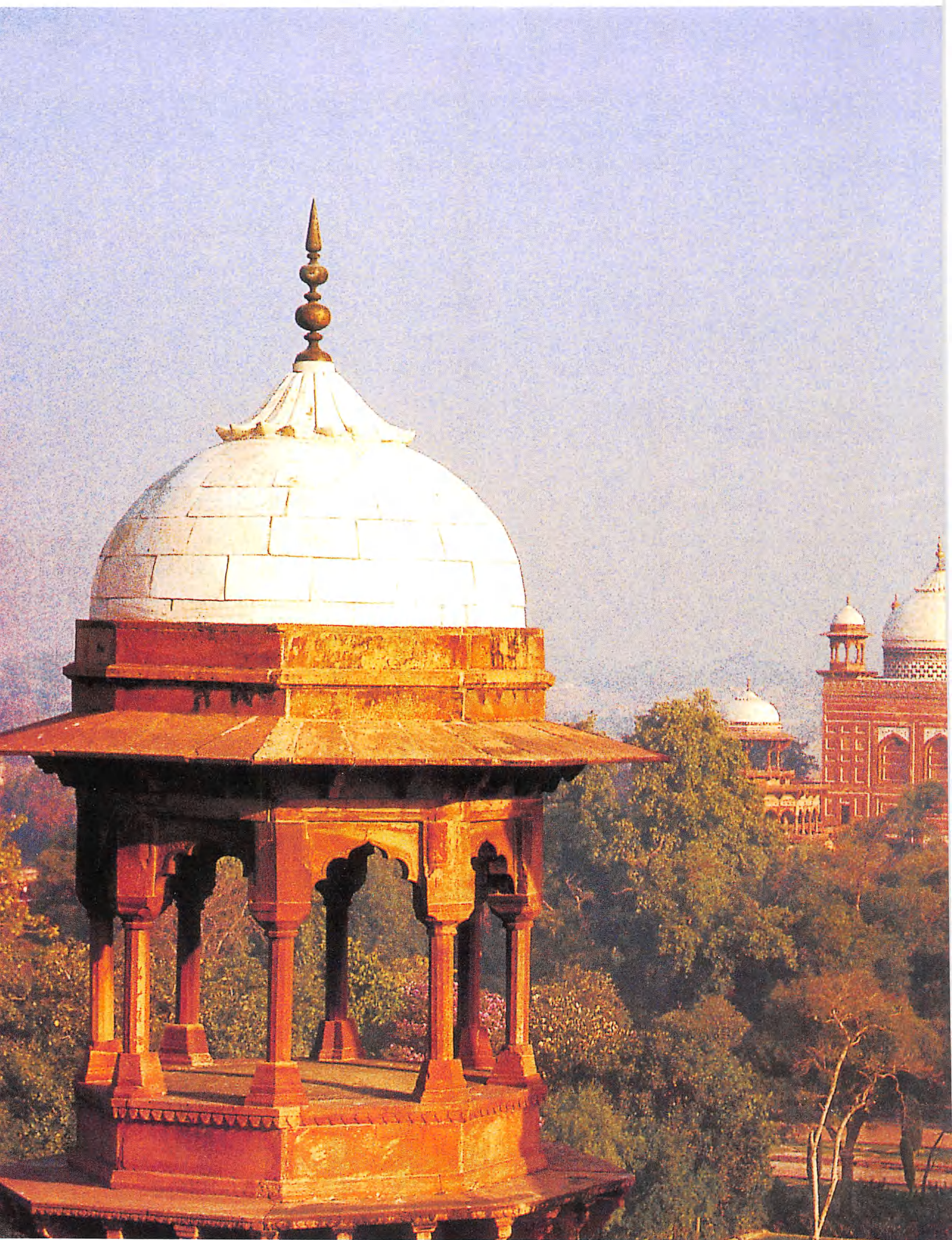


لوحة ٢٦٥ – مشهد پانورامي شامل لمسجد تاج محل، يتصدّره المدخل الذي قصد المصمّم المعماري إبرازه باستخدام الرخام الأبيض والحجر الرملي الأحمر. وتعلو المسجد قباب ثلاث يختلف طرازها قليلا عن القبة الخارجية لمقام تاج محل من حيث الشكل، ومن حيث الزخارف التي تكسو كامل رقاب القباب. ولجأ المصمّم إلى تضييق رقاب القباب الثلاث لتأكيد التباين بين قبة المقام الرئيسة وباقي قباب المشروع. وقد اتخذ المسجد الشكل المستطيل، وتعلو أركانه الأربعة جواسق أربعة. وبالرغم من أن المصمّم المعماري قد استخدم نفس العناصر المعمارية المطبّقة في مقام تاج محل إلا أنه استخدم الحجر الرملي الأحمر بغزارة إلى جوار الرخام الأبيض لتأكيد عنصر التباين بين المسجد والمقام. ويبدو على جانبى المسجد مبنيان مثمّنا المقطع لإيواء قارعي الطبول (طبلخانة) يربط بينهما ممر مسقوف معقود. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.



لوحة ٢٦٦ (ص٣٣٦و٣٣٧)- إلى الغرب من مقام تاج محل يقوم قصر الضيافة وملحقاته الذي يتشابه في وجهيّاته ومعالجاته المعمارية مع المسجد الواقع في الغرب لإضفاء التماثل على المبنييْن والتباين مع مبنى مقام تاج محل، فضلا عن استغلال تضارب ألوان الوجهيات لتأكيد التباين. وقد تم تصوير هذا المشهد بالعدسات المقرِّبة Tele photo بالقرب من البوابة الرئيسة للمجموعة كلها، وهو ما يفسّر ظهور عدد من الجواسق الإحدى عشرة التي تعلو البوابة في الصورة. تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.





فلقد قام الفنان المغولي في مبنى تاج محل وغيره بالحفر في سطح المرمر وترصيعه بالأحجار شبه الكريمة بامتياز وحذق ومهارة مشكّلا تكوينات بالغة الرهافة من زهور الزنبق والنرجس والسوسن والخزامى (التيوليب) وكذا تويْجات الزهور الهشّة والأوراق والبتلات. وهنا تتجلّى عبقرية الإلهام الانتقائي التي قدّمت لنا باقات زهور مُعالجة بأسلوب النزعة الطبيعية التي يحكمها التناظر الصارم، مردّها إلى مصادر غير هندية هي على وجه التحديد مصادر أوربية. ولهذه الزهور النامية على أسطح جدران تاج محل وفوق الضريحين الخاويين – والتي تعكس ألوان قوس قزح – مصادر متعددة، إذ تمتد جذور هذه الباقات الطليّة الموحية بزهور الفردوس إلى نماذج التصوير الصفوي الفارسي التي كانت ترقّن هوامش المنمنمات الفارسية خلال القرن الخامس عشر، وكذا إلى زخارف الزهور فوق بلاطات القاشاني في العمارة التيمورية.

وقد بدأ الفن المغولي يتأثّر بصيغ الزهور الزخرفية الأوربية منذ عهد جهانجير (١٦٠٥ – ١٦٢٧)، وهو ما خلّف أثره أيضا على ترقين هوامش صفحات المرقّعات (مضمّات أو ألبومات الصور المنمنمة) حيث رُسمت الزهور بواقعية بالغة الدقة. كذلك نلمس بوضوح خلال عهد شاه جهان البصمة الأوربية في تشكيل زخارف الزهور على نحو ما كانت تبدو في كتب «الأعشاب» الأوربية، فبِتْنا نشهد الفراشات وهي تجني اللّقاح من الزهور بدقة متناهية على أيدي الفنانين المغول، وبصفة خاصة صُيّاغ الأحجار الكريمة الذين عكفوا على تزيين جدران مقام تاج محل.

ومن المعروف أن أباطرة المغول كانوا مولعين بالطبيعة، فنذكر أن بابر مؤسّس الدولة المغولية (١٥٢٦) قد ضمّن مذكراته الكثير من المعلومات عن النبات والحيوان والطير في الهند (**لوحة ٢١٩**)، كما أنشأ في أقاليم الهندوستان الجدباء كثرة من الحدائق والبساتين وفق الأصول المرعية في إنشائها. وكذلك حمل حفيده جهانجير للزهور عشقًا شديدا يتجلّى لنا في مذكراته. وكان شاه جهان مغرما بالطبيعية فإذا هو يدعو فناني بلاطه من مصوّرين وصيّاغ إلى توشية منتجات محارفه بصور الزهور. وفضلا عن هذا النزوع السّلفي أو الوراثي نحو صيغ الزهور الزخرفية فقد أضفت كتب «الأعشاب» الأوربية المتداولة بُعداً جديدا أثْرى الحصيلة الفنية المغولية بصيغ زخرفية طبيعية مهجّنة سرعان ما عكف الفنان المغولي على دراستها وتحليلها وإعادة النظر فيها حتى بلغ أن يطوّرها إلى صيغة قومية محلية.

وما أكثر ما أشار مؤرخو الفن إلى تقنية ترصيع الأسطح المرمرية لمقام تاج محل وقلاع آجرا ودلهي بالأحجار شبه الكريمة، وهي التقنية المسمّاة Pietra dura حيث تُحفر أسطح الأحجار الكريمة وشبه الكريمة بعناية فائقة في تشكيلات رقش الزهور والتوريق المتشابك (٩٣) ومحاليق الكروم التي يُرصّع بها سطح الرخام المرمري الأبيض. وكانت هذه الأحجار المستخدمة في تاج محل وغيره من الأبنية الإمبراطورية تُجلب من أنحاء الهند كافة ومن الأمصار المجاورة، فيأتي الكهرمان الأصفر من بورما، واللازورد من أفغانستان، واليشم من تركستان، واليشب والجمشت الأرجواني والزمرد الأخضر من خلقدونيه، والعقيق الأحمر والمرجان من أقاليم أخرى بشبه الجزيرة الهندية.

وكم عقد مؤرخو الفن المقارنة بين تقنية الترصيع بالجواهر شبه الكريمة في الرخام بتاج محل بالتقنية نفسها المستخدمة في كنيسة قصر دوق فلورنسا وبالنزعة الطبيعية الإيطالية في التكوينات الفنية، الأمر الذي قادهم إلى تغليب فكرة وجود تأثير فلورنسي على التقنية المغولية (٩٤). وكما سبقت الإشارة إلى أن هناك مَنْ ينسبون تشييد مقام تاج محل إلى مهندس أوربي استُدعي إلى بلاط الإمبراطور المغولي، يذهب البعض الآخر إلى أن ثمة دلالة فلورنسية ضمنية في الزخارف المرصّعة بأسطح مقام تاج محل، إلا أنه من الإنصاف أن نذكّر القارئ بأن الصّياغ المغول كانوا في عهد شاه جهان على دراية تامة بالتقنية الفلورنسية، إذ سبق لهم أن استخدموها في تزيين قاعة «الديوان الخاص» بالقلعة الحمراء في دلهي منذ عام ١٦٣٨ فظهرت بها زخارف مرصّعة تصوّر طيوراً وزهوراً، بل وتصوّر أورفيوس اليوناني وهو يعزف على قيثارته ! وعلينا ألا نُغفل الهدايا العديدة التي كان السفراء الأجانب يقدّمونها إلى الإمبراطور، فضلا عن السلع الأوربية التي كان يستوردها البلاط

المغولي من أوربا، وكانت تضمّ الكثير من اللوحات الفنية الفلورنسية المرصّعة بالجواهر شبه الكريمة، بالإضافة إلى الصيّاغ الأوربيين العاملين في المراسم والمحارف المغولية، إذ سرعان ما اكتسب الفنانون المغول الخبرة بالتقنية الفلورنسية التي استوعبوها ضمن تقاليدهم الفنية فارسية الأصول وما احتفظوا به من موروث آسيا الوسطى. ومن هنا أرجّح أن تكون الترصيعات الزاهية التي توشّي أسطح المباني التي شيّدها شاه جهان من عمل فنانين محليين استلهموا الصّنعة الفلورنسية مع المحافظة على تقاليدهم الموروثة. موجز القول إنه وإن كانت البصمة الأوربية ظاهرة بكل تأكيد، إلا أن الفنان المغولي استوعبها وأعاد صياغتها بعبقريته المشهود له بها. وإذا كان نجم الترصيع في الرخام قد سطع في عهد شاه جهان إلا أنه لم يلبث أن أخذ في التدهور والاضمحلال مع نهاية القرن السابع عشر.

***

على أن ما لحق مقام تاج محل من تلف وتخريب لم يكن للأسف كله بفعل الزمن، نظرًا لنوعية المواد المستخدمة عالية القيمة في تشييده ولدقّة التنفيذ، فلم تغيّر القرون الأربعة التي ولّت منذ تشييده كثيرا من بهاء المرمر ولا من عجائب الترصيع شديد الإتقان، على نحو ما جاء على لسان زائر فرنسي لتاج محل قرب ختام القرن التاسع عشر عندما قال: «إن ما أصاب المقام من تشويه جاء على يد الإنسان، من غزو وقلاقل وثورات عاناها الشعب الهندي على مدى قرنين من الزمان، خلّفت أثرا بغيضاً فوق معظم صروح آجرا، فإذا الأحجار النفيسة تُنهب بل وبعض الأبواب وقوائم الأسوجة أيضا. وبلغت الهمجية ببعض الغزاة حد اقتلاع الترصيعات الزخرفية من مواقعها على أسطح الضريحين الخاويين للإمبراطور والإمبراطورة وما يحيط بهما من سياج، حتى بات من المتعذر اليوم العثور على زهرة أو صيغة زخرفية لم تمتد إليها يد العبث والجشع والعدوان، فضلا عمّا خلّفته طعنات الخناجر والسيوف والسناكي التي اقتلعت أجزاء من تلك الزخارف الرهيفة». ويرجع الفضل إلى بعض الحكام البريطانيين في مستهل القرن التاسع عشر في ترميم صرح «تاج محل» وإعادته إلى ما كان عليه من روعة.

أما المخاطر التي يتعرض لها مقام تاج محل اليوم فأهمها تسرّب المياه إلى الجدران والقباب لا سيما خلال موسم الأمطار، فضلا عن تلوّث البيئة والفيضانات وتآكل التربة والأوحال إلى غير ذلك من عوادي الزمن وعوامل الطبيعة. على أن السلطات الأثرية الهندية لا تدّخر وسعا في سبيل الحفاظ على هذه التحفة المعمارية البديعة.

***

ولا يسعني أن أختم هذه الإطلالة على «**مجموعة مقام تاج محل**» دون أن أسجّل انطباعات فيلسوف فرنسي جليل اعتنق الإسلام بعد اقتناع هو **روجيه جارودي** بعد زيارته لهذا الضريح، وذلك في كتابه النفيس عن مساجد الإسلام (٩٥) إذ يقول:

«لنَدلُف إلى جنّة الأحلام التي لا تزال روُح الفقيدة تُحَوِّم حولها من مدخل شاهق من الحجر الرملي الأحمر المرصّع بالرخام الأبيض، فما إن نتجاوز هذا المدخل الجليل حتى يبدو على البُعد شبح قبة الضريح الفخم بصليّة الشكل شديدة الشبه بقبة جامع الشاه في إصفهان وقد انعكست صورتها على قناة المياه المركزية التي تبدو هي أيضاً وكأنها طريق ممدود يسرح فيه النظر ولا تطرقه الأقدام، وليس غير الملائكة وحدها هي القادرة على مَسّ هذه المياه البللورية دون أن تعكّر صفوها.

وكلما تقدّم بنا السير لا نعود نملك مقاومة سحر ما يدعونا، فإذا الجوهرة البعيدة تتجلّى أمامنا شامخة مهيبة، وعلى كلا جانبيْ هذه الجنة المسحورة تنهضُ شجيرات الورد. وبعدما نجتاز هذا الممر تطالعنا المصطبة ناصعة البياض التي تشكّل قاعدة الضريح المربّع مكسور الزوايا، والذي يتقاطر عليه الزائرون تقاطر الحجّاج أثناء طوافهم بالكعبة. إنه حج من نوع آخر، حج إلى معبد الجمال : جمال الإيوانات المرمرية الأربعة. وعلى العكس من مساجد إيران ومدارسها التي يتركّز رواؤها ومجال التأمل في الصحن الداخلي، تتدابر إيوانات هذا الصرح المغولي مولّيةً وُجهتها للخارج لتتلقّى ضوء الشمس، ولتستوعب نبضات الحياة الوافدة من أطراف الدنيا، حاملةً إلى الأميرة في سباتها الأبدي الأفاويه والعطور و ومضات الأنوار وصخب الأحياء. ويشكّل



كل إيوان من هذه الإيوانات الأربعة مستطيلا مثمّن المسقط في كل قاعدة من قواعده. وفي كل زخرفة من زخارفه النباتية المحوّطة بنا نشهد أثرا حيّا تمدّه آلاف الأكاليل والأزهار التي يشبه كل تويْج من تويجاتها المطعّمة في الرخام صَدَفَة الدُر بحشود من الترقين الزخرفي «الأرابيسك»، فن العرب الأصيل المذهل. فمن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنّه، من ساق نبات أو ورقته أو زهرته، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكوّن بعد هذا الشكل الزخرفي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلّعها إلى الله. والتحوير الذي يحتشد به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك، لأن أساسه هو تشكيل الفنان لكل ما جمع من عناصر فنية بحسِّه الفني تشكيلا تكيّفه روحه، فإذا عناصر الزخارف النباتية تُذكي فينا إحساسا بفورة الحياة في نموّها واضطرادها. وفي كل توشيحة أو بُنيقة من بنيقات العقود حفرت الشمس آبارا من الظلال والأسرار. ومن أركان المبنى الأربع ترتفع المنارات سامقة صوب السماء ارتفاع فوّارات المياه المُزبدة وارتفاع أيدي الحجّاج داعين مستغفرين لروح الفقيدة.

ومن المسجد ذي أروقة المرمر الأبيض وكذا من قصر الضيافة– الواقعْين على جانبي الضريح الأبيض – نسمع ليلا ونهارا خرير نهر جومانه المقدس وكأنه أنشودة عشق شَجُون. وإذا المسجد والقصر والمآذن تتضافر مردّدةً موسيقى الفضاء تسبيحًا بالجمال.



لوحة ٢٦٧ – مشهد بانورامي يجمع بين قصر الضيافة ومقام تاج محل والمسجد.

وعند توهّج آخر أضواء النهار تُضفي السماء على القبة نورانية ذهبية متألقة من ناحية الغرب، على حين يبدو الجانب الشرقي ذهبيا أخضر. وعند غروب الشمس في الأفق يكسو الأصيل تلك الجوهرة البيضاء وقد أضفى عليها اللون الأزرق الهامس مع مختلف ألوان زهور الليلك والزنبق والخزامى.

ومع انبلاج الصُّبح تُضفي أُورُورَا ربّة الفجر ظلال فَلَقَها ذي الأصابع الوردية على جبين القبة وأضلع الضريح، وتنثر عليها غبارها الذهبي قبل أن تستعيد بياض الحليب، وتتألق صَدَفَتها وما تبثّه من أقواس قزح فتنتعش الباقة العَصيّة على الذبول، باقة العشق المطعّمة في المرمر والصّدف واللازورد فوق قبر الإمبراطور وقرينته، لتتألّق صَدَفة أجمل تاج ظهر على وجه البسيطة في ذِكْرى حب مفقود.

هكذا كان حب شاه چهان حبًا عظيما، لكنه حب غير كامل لأنه لم ينطو على الحب الحيّ الذي لا يموت. فهو يُخلِّف في نفوسنا مشاعر تفيض شجنًا بأن شاه چهان الذي قضى بتخليد ذكرى ممتاز محل عجز عن أن يمنحها غير خلود الجمال الزائل الفاني.» (**لوحتا ٢٦٧، ٢٦٨**).

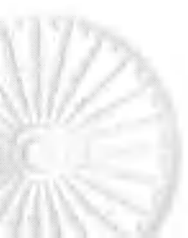
لوحة ٢٦٨ – مشهد پانورامي شامل عند الغسق لمجموعة مباني مقام تاج محل مُطلاًّ على
الحديقة، ويتوسّطه مبنى تاج محل، وإلى يمينه المسجد وإلى يساره قصر الاستراحة.
تصوير الفنان الفرنسي چان لوي نو.





الباب الرابع





الفصـلُ الأوّل
فنون الدراما والموسيقى والرقص والأدب

الدراما الهندية

انبثقت الدراما الهندية – شأنها شأن الدراما الأوربية – من الطقوس والشعائر القديمة، بادئةً بالطقوس الڤيدية التي استنّها **براهمه** الإله الأعلى إلى أن ارتفع شأن الإله **شيڤه** لا سيما حين تقمّص هيئة إله الرقص «**نتراجه**»، فإذا العناصر الڤيدية تحتجب شيئا وتحلّ محلها سُنَن الإله شيڤه، ولم تلبث زوجته **پارڤَتي** أن شاركته قواه الخلاّقة.

وتنبني الدراما الهندية بصفة عامة على مفهوم «**سَنْجيتَه**»، أي توحّد فنون الشعر والرقص والموسيقى في تكوين فني قائم بذاته يَنْصَبُّ الاهتمام فيه على براعة الأداء أكثر من جلاء المضمون الفكري للموضوع.

وكان الرقص بكافة أنواعه يحتل مكانة بارزة في الثقافة الهندية، وإلى وقت جدّ قريب كانت الرقصات الشعبية والقَبَلية شائعة سائدة مثل رقصات الجاموس في وسط الهند، والرقصات الحربية بين قبائل باڠجه في آسام، ورقصات السيوف حول النيران المشتعلة بين قبائل الپاتان، ورقصات الغزَل في بيهار والبنغال. كما شاعت في سائر أنحاء الهند رقصات العُصيّ والمناديل والدُّمى الخشبية على شكل الخيل التي ظلّت إلى عهد قريب تصاحب حفلات العرس في بعض الأقاليم، على حين انتشرت في راجستان (راجپوتانه) رقصات ترمزُ إلى الحروب التي استعرت بين الهنود والغزاة المغول، فضلا عن الرقصات ذات الأغراض السحرية.

ومنذ أقدم الأزمان اطّرح أهل المسرح الهندي التمثيل المحاكي للواقع في سبيل الرمزية والتجريد. وعندما وفدت التأثيرات الغربية على الهند خلال القرن التاسع عشر تبنّاها المسرح الهندي، ثم لم يلبث أن تخفّف شيئا من تقاليده القومية. ومن هنا أصبحنا اليوم نُواجه نهجيْن من المسرح الهندي، يمثّل أحدهما تراثه ويمثّل الآخر دراما حديثة متطوّرة مُستقاة من المسرح الأوربي وإن اصطبغت بالأعراف المحلّية والذوق القومي.

والهند بلا جدال هي المنبع الأصلي للمسرح الآسيوي الذي قام على أكتاف الدّعاة من البوذيّين الذين اضطُرّوا إلى النزوح عن الهند في نوبات متعاقبة فانطلقوا يجوبون أنحاء آسيا حاملين معهم فنونهم وآدابهم. ولكن بينما واصلت فنون الرقص والدراما الهندية تأثيرها في شتى أرجاء الشرق الآسيوي، تراجع التطور الدرامي شيئًا في الهند نفسها منذ القرن الثاني عشر حتى القرن الخامس عشر، إلى أن وقعت الهند في شباك الاحتلال البريطاني الذي زعزع مكانة الفن الدرامي القومي الهندي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وبالرغم من أن فنون الهند القومية نالت فيما بعد قسطًا وافيًا من التشجيع، إلا أن أسمى مراتب التعبير عن الروح الهندية في مجال الدراما لم تتحقّق داخل الهند نفسها، وإنما خارجها في بالي وتايلاند وكمبوديا وإندونيسيا وسري لانكا.

ناتْيِيه شاسْتْرَه

ولا يُفرّق المبحث الأساسي المبكّر في فن الدراما المُسمّى «**ناتْيِيه شاسْتره**» – المعْزو إلى «**بهاراتَه**» حكيم القرن الأول الميلادي – بين الرقص والدراما، لأن الرقص الهندي درامي بطبيعته، كما أُعدّت الأعمال الدرامية لكي تتحوّل إلى مشاهدَ راقصة، ومردّ هذا التوجّه إلى طبيعة الموضوع الذي تدور حوله الدراما، والذي يكون في الأغلب موضوعًا خارقًا للطبيعة. ولم تنظر العقيدة الهندوكية إلى الرقص باعتباره فنا جماليا فحسب، بل عدّته بالمثل شعيرة دينية، وخَصّصت له القاعات بالمعابد لتعليم قواعده ولأدائه، كما اكتشفت في حركات الرقص الإيقاعية قدرة فائقة على تحرير الجسد من طاقاته الزائدة، باعتبار أن فن الرقص قد يستهوي الآلهة ويأخذ بلُبِّها، فإذا هي تُحوِّل مؤدّي الرقصة البارع [أو مؤدِّيتها] إلى

الشخصية التي يجسّدها. ومن هنا تشكّلت الكثرة من الرقصات القبلية والشعبية من رموز الأحداث الواقعية، مثل جَنْي المحصول أو الزفاف أو الحرب أو الصّيد إلى غير ذلك. وجرت العادة بأن يصاحب الموسيقيون والراقصات المواكبَ الجماهيرية لطرد شياطين الطاعون والأوبئة الحاصدة لأرواح الماشية. وما تزال الموضوعات الدينية وكل ما يجمع بين الآلهة والإنسان تُقدَّم إلى اليوم في عروض راقصة تتملّى منها الأبصار من خلال المعاني الرمزية للإيماءات والحركات المؤدّاة.

ويجمع كتاب «ناتْيِيهْ شاستره» مبادئ الرقص الهندي الكلاسيكي وتعاليمه على نحو ما أسلفتُ، كما تشتمل تقنية الرقص على لغة الإيماءات بالأيدي **«مُودْرَه»** المصمّمة خصيصاً لمصاحبة ترتيل الأناشيد الدينية، فضلاً عن تنوّعات لا حصر لها لحركاتٍ بالخصور والأكتاف والأعناق والأذرع والعيون وقسَمات الوجه. ومن هذه التقنية نشأت ست مدارس كلاسيكية للرقص الهندي.

المدّ الحضاري الهندي

وكان للاستعمار الهندي في جنوب شرقي آسيا أثره في تصميم الرقصات القومية بتلك الأقاليم التي تشرّبت جوهر الرقص الهندي، وإن احتفظ كل إقليم منها بطابعه المميّز، فنجد الرقص السّيامي على سبيل المثال أوْفَر حيويّة من رقص كامبوديا الرقيق الحالم. وبينما أدّى الرقص الهندي الكلاسيكي في بداية الأمر دورا هاما في نشأة المسرح الصيني، إذا به لا يعدو في النهاية عرضًا ثانويا بعد أن كان قد بلغ قمة الروعة والإتقان. كذلك تأثر الرقص الياباني بالرقص الهندي والصيني وغيرهما من فنون الرقص الوافدة، فازدهر طراز الرقص المعروف باسم «بوجاكو» (٩٦) الوافد من الصين بالبلاط الياباني، ولم يكن مسموحا بتأديته إلا في القصر الإمبراطوري حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية، ثم انتقل بعدها إلى كل مكان.

مصادر الدراما الهندية

وتستقي الدراما الهندية مادتها من مصادر رئيسة خلاّقة هي الملاحم الدينية الكبرى مثل الراماينَه والمَاهَابهَارَتْ، ثم أساطير كريشنه اللاحقة (لوحة ٢٦٩). وقد نشأت الدراما السنسكريتية التي يتحدّث الممثلون الرئيسيون خلالها بالسنسكريتية، والتي لم يكن يُحيط بمضمونها إلا جمهور المثقفين، نشأت فيما بين القرنين الثالث والثامن الميلاديين، وإلى هذا التاريخ البعيد ترجع معظم المسرحيات السنسكريتية الخمسمائة التي حفظها الزمن حتى الآن. وكانت هذه التمثيليات تؤدّى أصلاً ببلاط الملوك والأمراء، إذ كانت الدراما الأدبية في الهند نشاطا حَضَريّا يختلف كل الاختلاف عن المسارح الشعبية بالقرى.

المُودْرة «الإيماءات المعبّرة»

وعلى الرغم من استخدام المسرح السنسكريتي لبعض المقوّمات الواقعية إلا أنه لجأ إلى «الرمز» في أسلوب الأداء، كما تُعبّر تمثيلياته عن الأفكار المجرّدة بواسطة الألوان مثل الربط بين الخير واللون الأخضر، أو بين الشجاعة واللون الأحمر، وهكذا. ويحتفظ الممثلون بحصيلة بالغة الدقّة من الإيماءات تُساند الكلمة المنطوقة وتدعّمها وتؤكد معناها، فثمة أربع وعشرون إيماءة أساسية للأيدي «مُودْرَه»، وثلاث عشرة حركة للرأس، واثنتان وثلاثون حركة للقدميْن لكل منها معنى محدّد. ويجري التعبير عن الانفعال الوجداني من خلال تباين طبقات الصوت صعوداً وهبوطاً، فيؤدّى التعبير عمّا هو هزلي أو غزلي أو ماجن بصوت عميق، على حين يُؤدَّى التعبير عمّا هو بطولي بأعلى طبقة نغمية. وبينما يؤدّي الصوت الآدمي والآلات الموسيقية دوراً أساسيا في التعبير عن هذه المعاني كافة، تظلّ الطبلة هي الآلة الأساسية التي لا غنى عنها لمصاحبة الحدث الدرامي.



لوحة ٢٦٩ – مسرحية هندية تدور حول حياة رامه.

طبيعة المسرحية السنسكريتية

والمسرحية السنسكريتية في واقع الأمر هي قصيدة شعرية تؤدّى تمثيلا، وتقوم على إثارة الانفعالات الوجدانية متوازنةً مع كل موقف تجري فيه مواجهة بين الشخصيات، فلا يعني الشاعر مؤلّف المسرحية «الدراما تُورْجْ» (٩٧) كثيرا بسَرْد الحَدَث في حدّ ذاته مهما تواترت المواقف حتى ولو كان حدثًا خارقًا. أما ما يعنيه ويسترعي اهتمامه فهو انفعال الممثّل المؤدِّي بدوره الذي يدفعه إلى التعبير المستفيض عن مشاعره خلال المواقف المختلفة للمسرحية. ولا تنطوي التمثيليات السنسكريتية على أي عنصر مأساوي، كما لا تنمو ضمنها بذرةٌ فاجعة، لأنها لا تضع الإنسان تحت رحمة الأقدار الخارجية بل تتركه يواجه ذاته التي شكّلتها حيواته السابقة، كما تُتيح له الدراما أن يسلك في حاضره مسلكًا يهتدي بضوء ما أفاده من خبرات وتجارب في ماضِيه. ومن هنا لعبت الدراما الهندية دورا هامّا في بثّ ثقة الناس في النظام الكوني وتشجيع قدراتهم على التغلّب بمحض جهودهم على العقبات التي تحول دون بلوغهم السعادة، فيتحقّق انتصارُ الخير على الشرّ في جميع الأحوال، وتنتهي المسرحية بخاتمة سعيدة.

الأدب المسرحي الكِريشْنَوي

و وقع خلال القرن الثاني عشر تحوّل في فلسفة العبادة الهندية غدا معه الإله «كريشنه» محور «المجمع الإلهي»، مما أدّى إلى شيوع الأدب المسرحي الذي يدور حول قصص «كريشنه» راعي البقر العربيد ومغامراته مع فتيات الجوبي وقصة غرامه المشبوب براذْهَه. وتُعدّ مسرحية «أنشودة راعي البقر الإلهي» قمّة هذا الطراز في الأدب الدرامي، وكان لها – ولا يزال – أثر بعيد في مجال الأدب الهندي. وقد أفضى شيوع عبادة كريشنه إلى اقتصار تصوير المشاعر المسموح بها في الدراما الهندية على موضوع «العشق الإلهي» بمظهريه الروحي والدنيوي [بهاكتي]، والذي هو خلوص النفس في

صلتهـا بالإلـه خلوصاً لا شائبة فيه كما قدّمت، والذي يبرّئ اللقاء الجنسي من الخطيئة ويُضفي عليه السموّ والشرعية. وقد تحدّدت الشخوص التي يمكنها إثارة مثل هذه المشاعر في خمسة أنماط مثيرة للغرائز الحسّية، وهو ما وضع قيداً ثقيلاً على تطور الدراما الهندية فحدّ من نموّها وتطورها في الوقت نفسه الذي شجّع فيه على ازدهار الرقص الذي يمكن من خلاله الاستثارة المباشرة للحواس وفق القواعد المسموح بها.

البهاڤَه والراسْ



ولا يمكن إدراك كُنْه الدراما الهندية دون الإلمام بمعنى «البهاڤَه» و «الراسْ». والبهاڤه هي المشاعر التي تنطوي عليها النفس البشرية، مثل الحب والكراهية والعطف والقسوة والشفقة والغضب والأسى إلى غير ذلك، أما «الراسْ» فتتجلّى في التعبير عن هذه المشاعر من خلال أية وسيلة فنّية. والراسْ هي جوهر المشاعر، ويؤدي التعبير عنها من خلال شتّى الوسائل الفنية إلى الكشف عن كُنهِها ومذاقها. والبهاڤه والراسْ مصطلحان يثيران الحيرة لدى غير الملمّ بالثقافة الهندية، إذ ينحصر طيف المشاعر التي يمكن للممثلين التعبير عنها في تسعة مشاعر هي: الحب والضحك واستمالة النفوس والغضب والحيويّة والخوف والضجر والدهشة والسكينة، وتُشكّل جميعها ما يسمّى «بهاڤَه»، على حين لا تتعلّق «الراسْ» بشعور الفرد أو وجدانه فحسب، بل أيضا بالحالة الشعورية التي يُنَمّيها العرض المسرحي في الوجدان الجماعي للمشاهدين والصعود بمذاقها إلى ذُرى أحاسيسهم، وثمة تسعة أنواع من الراسْ في مقابل أنواع البهاڤَه التسعة. وقد أدّى التصنيف الدقيق للعناصر المؤثّرة المسموح بها في الدراما وردود الأفعال الناتجة عنها إلى مفهوم عام يختلف كل الاختلاف عن كافة مفاهيم الدراما الأوربية، إذ لا تعتمد قيمة الدراما الهندية على منطقيّة أحداثها بقدر اعتمادها على ما تحقّقه من نجاح في الوصول بمذاقها إلى أعماق النّظارة. وكان هذا ولا يزال هو الهدف الرئيس للدراما الآسيوية، باستثناء الدراما الصينيّة (اللوحات ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣).



لوحة ٢٧١ – راقصة كلاسيكية تؤدي رقصتها ◄ أمام أحد المعابد.

اللوحات التالية (ص٣٧٢)
لوحة ٢٧٢ – رقصة هندية كلاسيكية.

لوحة ٢٧٠ – الهند كنز لا يفْنى في مجال الرقص التعبيري الرشيق.

لوحة ٢٧٣ – النّجمة المعاصرة مالاڤيكا ساروكاي تؤدي رقصة الإله شيڤه «نتراجه».



لوحة ٢٧٠



لوحة ٢٧٢



لوحة ٢٧٣

الفصْلُ الثّاني

الـموســيقى

مقدمــــة



الموسيقى الهندية فن عريق يرجع تاريخه إلى ثلاثة آلاف عام، ولعله يمثّل أطول سجلّ متواصل غير منقطع لعُرفٍ ثقافي متوارث جيلا بعد جيل. ونحن نعلم أن الموسيقى ليست كغيرها من الفنون الأخرى يغيب أثرها بغياب مكوّناتها وتنقطع صلة الناس بها باختفاء مقوّماتها، بل هي فن يُشارك فيه الشعب كله مُرَدِّدًا صداه في صباحه ومسائه، وهو إن غابت مكوّناته واختفت مقوّماته فقد ظهرت صورة من هذا وذاك على ألسنة الناس تتردّد على مرّ الأيام. وما من شك في أن بلاداً مثل مصر والصين قد بدأت حضاراتها وثقافتها قبل الهند بزمن طويل. ولقد رجع العلماء إلى ما بقي للمصريين القدماء من آثار منقوشة أو مصوّرة تمثّل الآلات الموسيقية التي كانت مستخدمة حينذاك مثل الناي والمزمار واللّيرا والهارب والمُصَلْصلات علّهم يُفيدون من هذا شيئا يوضّح أمامهم الطريق إلى ما يبغون الوصول إليه، ووجدوا في تنوّع هذه الآلات واختلافها،ثم في وفرتها وفرة لم تتحقق لحضارات أخرى قديمة، وجدوا في هذا كله ما يجعلهم يؤمنون بأن الموسيقى المصرية القديمة كانت على حظ ملحوظ من السموّ، مما جعل الإغريق القدامى يُعْجبون بها ويُقدّرونها قدرها. وفي ضوء هذه الدراسات التي قام بها العلماء كُشِف عن جوانب كثيرة من الموسيقى المصرية القديمة سواء ما كان منها للشعب عامة أم للطقوس الدينية خاصة، وكما عرفنا الكثير عن الآلات أصبحنا نعرف الكثير عن الموسيقيّين القدماء أنفسهم كيف كانوا يَحْيَون. غير أن هذا كله لم ينته بنا للأسف إلى تعرّف الموسيقى ذاتها مبنًى وروحًا.

وليست هذه حال «الموسيقى الهندية»، فلقد ظلّت حيّة على ألسنة الناس على مدى ثلاثة آلاف عام يتناقلها جيلٌ بعد جيل ويَعيها اللاحقون عن السابقين، فظلّت موصولة باتصال الحياة. وقبل ميلاد المسيح بدُهور لم يكتف أساطين الموسيقيين الهنود بتحديد قواعد واضحة مُلْزِمة لنظرية الموسيقى فحسب، بل وشفعوها بقواعد شاملة للممارسة والمران والتذوّق.

***

وكان للهنود – كما كانَ للإغريق – رأْيهُم الخاصُّ في الموسيقَى، فكلمةُ مُوزاي musae اليونانيَّةُ التي اشْتُقَّ منها لفظُ «الموسيقى» تَعْني ربّات الفنون التسع، وكان فنُّ الموسيقَى عند الإغريق فنًّا أساسيًا يتذوَّقه الجميع، ويَشملُ فيما يَشملُ الرّياضيّات والفَلَكَ والأَدبَ والفنونَ، وعلى هذا النحوِ أيضا كان الهنودُ. ولعلَّ أدَلَّ شيءٍ على مكانة الموسيقى عند الهنود هي قصّةُ مَلِكٍ من ملوكهم أراد أن يدرسَ فن النَّحت، فطلب من حكيمٍ أن يعلِّمَهُ كيف ينحت تمثالاً للآلهةِ؛ فأجابه الحكيم بقوله: «مَنْ لمْ يدرسْ أسسَ الرَّسمِ لا يَقوَى على أن يدرسَ أُسُسَ النّحتِ».

فقال الملكُ: «فلتعلِّمْني إذن أُسس الرّسم».

فقال له الحكيم: «ليس من اليسير الإلمامُ بأُسسِ الرّسم دونَ الإلمامِ بقوانين الرَّقصِ، ومن العسير استيعاب قوانين الرَّقص دونَ معرفة أسسِ موسيقى الآلاتِ».

فقال الملكُ: «إذن فلتعلِّمْني أسس موسيقى الآلات».

فقال الحكيمُ: «وهذه لا يمكن إدْراكُها دونَ تعلّم موسيقَى الأصواتِ البشريّة».

فانحنى الملكُ إجْلالاً وقال: «إذا كان هذا شأنُ موسيقَى الأصواتِ البشريةِ بوصفها الأساسَ الأوّلَ لكلِّ الفنونِ، فهل لك أن تعلِّمَني أصولَها؟»

وهكذا يتبيّن لنا كيف يؤمنُ الهنودُ بوحدة الفنون وتكاملها وبالمكانة الرفيعة التي تحتلها الموسيقى بين هذه الفنونِ جميعاً.

وتختلف تَقنيَّةُ التعبير في الهند عنها في أوربا، فبينما يُراد بالخَلْق الفنّي في الغرب الموضوعيَّة، يُراد به في الهند الذّاتيَّةَ، وهو في واقع الأمر الفرقُ بين المعقولِ والمدْرَك، أو بين التأمُّلِ والفعل، أو بينَ الأمانة الذّهنيّة والأمانة الوجْدانيّة.

وقد وصل الآريّونَ إلى الهند من آسيا الغربيّة يحملونَ عقائدَهُم وشعائرَهُم المقدَّسَةَ التي ضمَّتها فيما بعدُ أسفار الڤيده الأربعةُ على نحو ما قدّمت. وكان لكل كتابٍ من هذه الكتب نهجُهُ الخاصُّ في التِّلاوَة، فبينما كانت مفردات الخطاب في **الريج ڤيدَه** مقصودةً لذاتها وتحتلّ المكانةَ الأولَى وما تزال تتردَّد إلى الآن في المعابد الهندوكيّة، تُعتبر مفردات الخطاب في **السامَه ڤيدَه** [الدراية بالألحان القدسية] وَسيلَةً لا غايَةً لتمييز الأصوات التي تنبني عليها الألحانُ. وبعد أن امتزجت التقاليدُ الڤيديّة بالأغاني التقليديّة لجنوب الهند - حيث الشعوبُ الدراڤيديَّةُ السُّمراءُ التي كانت لها بالمثل حضارةٌ رفيعة رصينة - فقد ساعد ذلك على ابتكارِ فنٍّ موسيقيٍّ دنيويّ منذ حواليْ ألفي عامٍ. وتُشكّل هذه جميعا أسس **الرّاجَه** الموسيقيّة الكلاسيكيّة التي ظهرت فيما بعدُ.

وقد أفردَ الحكيم **بهاراته** - أوّلُ مَنْ أسّسَ لنظريات الموسيقَى بالهند خلالَ القرنِ الأول الميلادي - ستّةَ فُصولٍ للموسيقَى في كتابه الشَّهير عن فنون المسرح «**ناتْيِيه شاسْتْرَه**». ويقوم فنُّ الموسيقَى الكلاسيكي على الصوت البشريّ [**جيتَه**] ذي الأهميَّةِ الأولى دائمًا في الهند، ومن موسيقى الآلات [**ڤادْيَه**] التي ظلّت أمداً طويلاً ذاتَ قيمة ثانويّة، ومن الرَّقص «نريت» [٩٨] الذي يعتمد على هذه وتلك. وبينما يعود الرَّقصُ الكلاسيكي في معابدِ جنوبِ الهند إلى التقاليد الڤيديّة، أخذت الدّراما الرّاقصةُ [**كاتاكالي**] الوافدةُ من إقليم كيرلَه مضمونها عن الملاحمِ الهندوكيّةِ القديمةِ مثل **الرامايْنَه** (القرن ٥ ق. م) و**المهابهارَت** (٤٠٠ ق. م - ٤٠٠ م).

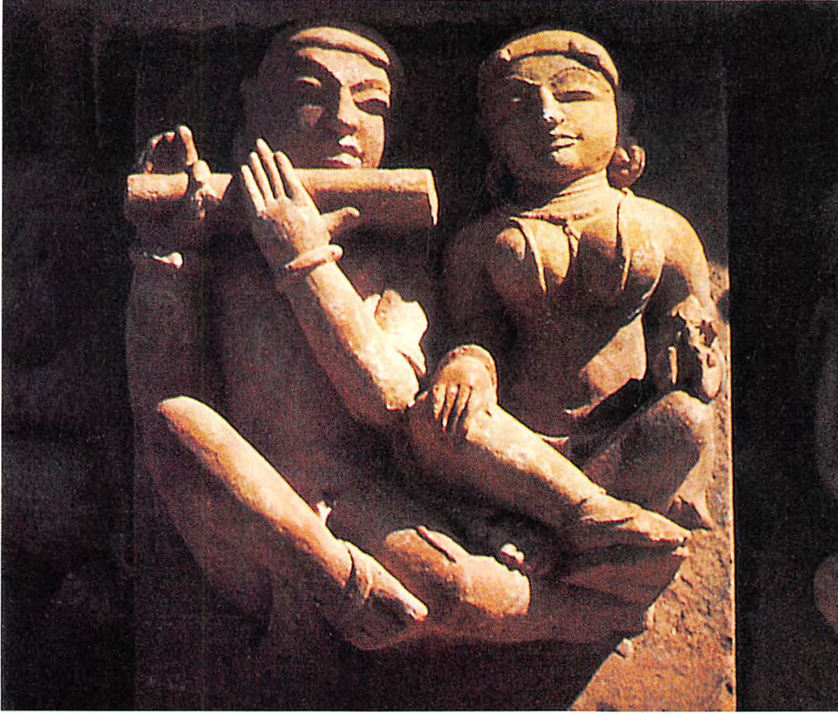
الآلات الموسيقية الهندية



وبعد فترة هيمنة الحضارة اليونانية وشيوع البوذية ما بين عاميْ ٢٥٠ ق. م و ٦٠٠ م التي توارت فيها التقاليد الكلاسيكية الڤيديّة شيئا ما، بدأ عهد الإحياء الديني وعادت الهند من جديد «هندوكية». وعلى الرغم من بقاء الأصوات البشرية أساسًا للموسيقى، فقد شاعت أنواع عدّة من الطبول والآلات الطرْقية مثل **الطبلة والمريدَنْجَم والجَتَمْ والچال طارَنْج**. و على الرغم من استخدام الموسيقيين الهنود العديد من الآلات الموسيقية المتنوعة، إلا أن الصوت الآدمي ما زال يعدّ أرفعها شأنا. وإذا كان **السيتار** [٩٩] هو أشهر آلات الموسيقى الهندية، فثمة آلات أخرى إلى جواره مثل **الڤينَه** [١٠٠] في جنوب الهند، ومثل السارود والسانتور والكمان والطانپورَه والشهْناي والفلوت في شمال الهند **(اللوحات ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩)**، وجميعها آلات شعبية تطوّرت نحو الكمال من آلات شعبية بسيطة مصنوعة من أعواد البوص والبامبو وثمار القرع العسلي. وعلى الرغم من تنوّع هذه الآلات فلم تكن تُستخدم مجتمعة كأوركسترا، وإنما كآلات فردية أو ضمن التّخْت.



لوحة ٢٧٤ - منمنمة تصوّر موكبًا موسيقيًا.



لوحة ٢٧٥ – إفريز موسيقي من النحت شديد البروز بأحد معابد الهند.

كتابا «كنز الجواهر الموسيقية» و «مرآة الموسيقى»

بدأ مُنظِّرو القواعد الموسيقية في الظهور، وعلى أيديهم جرى تسجيل النظريات الموسيقية. وللهنود كتابان للموسيقَى يكادان يُلمّان بأطْرافِ هذا الموضوعِ الإلمامَ كلَّه، وهما كتابُ «كنْز الجواهر الموسيقيّة»[١٠١] **لسارنجاديفَه**، وكتابُ «مرآة الموسيقَى»[١٠٢] **لداموداره**. ويضمّ كلٌّ كتابٍ منهما فُصولاً سبعةً تتناول :

١– الصوتَ والنغماتِ الموسيقيّةَ.

٢– الألحانَ.

٣– علَاقةَ الموسيقى بالأصواتِ البشريّةِ.

٤– التأليفَ الموسيقيَّ.

٥– الإيقاعَ الزّمنيَّ والميزانَ الموسيقيَّ.

٦– الآلات الموسيقيّة وموسيقى الآلات.

٧– الرَّقصَ والتَّمثيلَ.

التدريب الموسيقي

ويسود التدريب الموسيقيَّ عندَ الهنود مبدآن، أوّلُهما الالتزامُ الصارم بالتّقاليد، وثانيهُما العَلاقةُ الوطيدةُ بين **الجورُو والشّيشيا**[١٠٣]، أعني العَلاقةَ بين المعلّم وتلميذه. ويحرِصُ الجورُو على أن يوقظَ في تلاميذِه الإدراكَ الواعيَ للموضوعِ بحيث لا يكون الأمرُ تلقيناً فحسْبُ، إذ للموسيقى عندَ الهنود قُدسيّتُها، فهي طقس من طقوس التعبُّد لا مجرد نشاط اجتماعي دُنيويّ للمُتْعة فَحسبُ. لذا فكثيراً ما تنطوي أغانيهم المبكّرة على أفكارٍ فلسفيّةٍ وأخلاقيّةٍ، بل وعلى نقد اجتماعي. ويحرص الجورو على تنشئة تلاميذه ليصيرُوا مُريدين يَصْحَبونَه أنّى ذهب، وتَقتضيهمُ التقاليدُ التي يرْعَوْنها كلَّ الرّعايةِ الحِفاظَ على تراثِهم الأوّل، ولا مانع من أن يضيفوا إليه ما جدَّ طالما لا تَشوبُ هذا التُّراثَ شائبة.



الموسيقار الهندي رافي شانكار

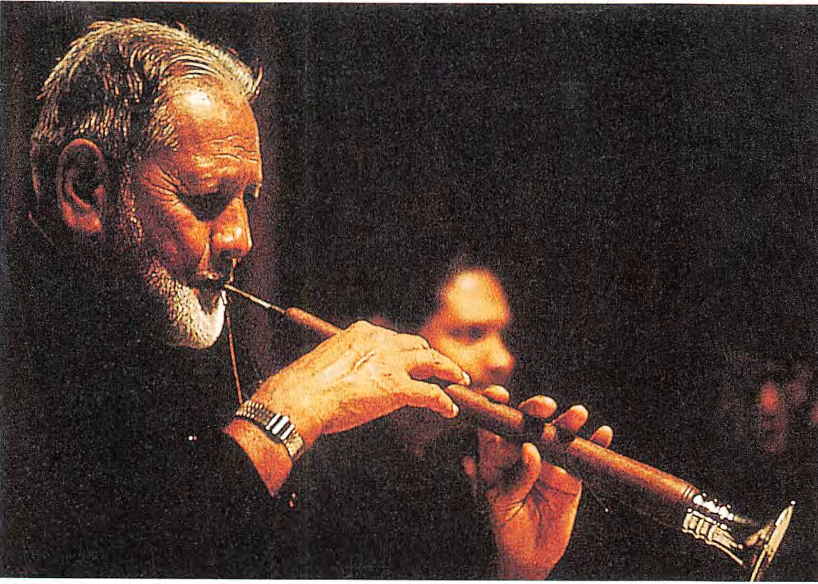
لوحة ٢٧٦: المايسترو العالمي راڤي شانكار يعزف على «السيتار». وقد فرغ شانكار خلال عام ١٩٧٠ من تأليف «كونشيرتو السيتار والأوركسترا» بتكليف من إدارة أوركسترا لندن السيمفوني، ولم يستغرق إعداد هذا الكونشيرتو أكثر من شهرين ونصف الشهر. وقام أوركسترا لندن السيمفوني بعزفه في قاعة الحفلات الملكية بلندن في ٢٨ من يناير سنة ١٩٧١ بقيادة المايسترو آندريه بريڤان. وقد أهدى شانكار هذا الكونشيرتو إلى مُرْشده ومعلّمه الأستاذ علاء الدين خان. واستقبل جمهور الحاضرين الذين شَغَلوا جميع مقاعد القاعة هذا الكونشيرتو استقبالاً حافلا بموجات متوالية من التصفيق الحاد. ويحرص شانكار على التأكيد بأن هذا الكونشيرتو في صميمه هندي قُح، حيث طوَّع قواعد موسيقى الغرب لتتواءم مع مهجة الشرق بعد أن ترجم الموسيقى الهندية وفق أسلوب المصطلحات الفنية الأوربية بمهارة واعية، وإذا هو يستبدل الطبلة بالبونحو والتيمپاني وغيرهما من آلات النَّقر مثل الجلوكنسپيل، والماريمبا، والزِّيلُوفون (آلة موسيقية يُنقر عليها بمطرقة صغيرة)، وطرقعات السوط، والصُّنوج والسَّاجات، والمثلّث، والسِّيليسْتا، كما استبعد آلات النفخ كالأبواق والترومبون إذ وجدها لاتتواءم مع طبيعةالموسيقى الهندية. وفي الوقت نفسه حرص على تزويد عمله بمؤثرات هندية فطرية أصيلة.

ومن المعروف أن الميلودية(*) هي جوهر الموسيقى الهندية التي تخلو تماما من الهارمونية(**) التي تتوقّعها الأذن الغربية. وبالرغم من رقّة إيقاع(***) الموسيقى الهندية، فإنه إيقاع بالغ التعقيد. ومن هنا حرص شانكار على أن يُضفي على الكونشيرتو إيقاعًا شائقا مُذْهلا آسرًا.

ولا تستمع الأذن في «كونشيرتو السيتار والأوركسترا» إلاّ إلى الميلودية المركّبة المتموجة المتواصلة التي طالما سلبت ألباب عشّاق الموسيقى الهندية، لما تنطوي عليه من فتنة ساحرة تكاد تُصيب المستمع بالخَدَر، فضلا عن التلوين الحافل الذي تؤدّيه آلات الأوركسترا السيمفوني. ولما كانت الموسيقى الهندية تخلو من الهارمونية [الطِّباق الموسيقي] التي تُشكّل أحد أسُس الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فقد آثر شانكار تجنّبها، ولم يلجأ إليها إلاّ في أضيق الحدود، إذ لو شاعت لقَضَتْ على روح الراجا.



لوحة ٢٧٧ – راڤي شانكار يعزف على السيتار بمصاحبة ذاكر حسين على الطبلة.



لوحة ٢٧٨ – آلة الشينايْ (المزمار).



لوحة ٢٧٩ – آلة الفلُوت (المصفار).

* اللحن (الميلودية) melody. الخط اللحني أو نغم العزف أو الغناء، سواء كان وحده أو مصحوبا بأنغام هارمونية. واللحن هو أحد عناصر الموسيقى الثلاثة: اللحن والإيقاع والهارمونية [م.م.م.ث].

** الهارمونية في الموسيقى هي تآلف الأصوات Harmony، بحيث تُسمع كلها في طَرْقة واحدة. وقد يكون التآلف متجانسًا حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقي. وهكذا تتوالى التجمّعات الصّوتيّة التي تُعزف في وقت واحد، ويكون لهذا التتابع تأثير نفسي يُمليه المؤلف ويُشكّل به الإحساس الوجداني للخط اللحني الذي يلتصق بأذن المستمع، وهو في أغلب الأحيان الغطاء النغمي الذي تدعّمه هذه التآلفات [م.م.م.ث].

*** الإيقاع Rhythm. الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية Rhuthmos بمعنى التدفّق أو الجريان. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتيْ الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء؛ فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص. ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط. [د. مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب].

وثمة نمطان هامان في الموسيقى الكلاسيكية الهندية، أولهما الموسيقى الهندوستانية في شمال الهند، وثانيهما الموسيقى الكارناتيّة(١٠٤) في جنوب الهند. وبالرغم من أن كليهما ينبني على نفس الأسس الموسيقية الجوهرية، إلاّ أنه يحقّ للأسلوب **الكارناتي** استخدام الرُّبع تُونْ في المقام الذي يُغنَّى فيه أو يُعزف حول درجة الصوت الأساسية.

المقامات الموسيقية



ولمصطلح الراجَهْ مالَه السَّنْسكريتي معانٍ عدّةً، أعمقُها تلك العَلاقةُ العُضويَّةُ بين النَّغم وتآلفاته في تكوينٍ موسيقيٍّ واحد ضمن إطار أحد المقامات، وبهذا تكوِّن الراجَهْ مالَه نظامًا موسيقيًا متكاملاً تتميّز كلُّ وَحْدةٍ من وَحداته بتصوير منظورٍ يرتبطُ بها وحدَها حيث تكون ثمة مقابلةٌ عضويّةٌ بين اللَّون والنغم.

وهناك ستةٌ وثلاثونَ مقامًا موسيقيًا هنديًا تؤدِّي دورًا هامًا في التصوير والشعر، إذ إن هذه الفنون الثلاثة لا ينفصلُ أحدُها عن الآخر، وفي اجتماعها معًا متعةٌ بلا ضريب. ويتكوّن المقامُ في الموسيقى من عدد من النغَمات(١٠٥) [نوتات] ومنْهُ ينشأُ اللَّحن(١٠٦) الَّذي يختلف أثرُهُ على آذانِ المستمعين بعضهم عن بعض. ويأتي المصوِّرونَ ليُحيلوا هذه الموسيقى المسموعةَ صورًا مجسّمةً تمثِّل عواطفَ مختلفةً مثلَ الرَّغبةِ واللَّهفةِ والرِّضَى والغَيرة والتَّرقّب إلى غير ذلك، وهذا مِثلُ ما يؤدِّيه الشاعرُ بكلماته حينَ يُحيلُ الموسيقى إلى عباراتٍ مختلفة من الوِجدانيات. والمقاماتُ لونان: **الراجه**(١٠٧) وهي المقامات الخاصة بالذكور، **والراجيني**(١٠٨) وهي المقامات الخاصة بالإناث. وتهدف الراجه مالَه إلى مسايرة نوازعِ الروح خلالَ ساعات اليوم المختلفة أو فُصول السنة، إذ ثَمةَ اختلافٌ بين ساعةٍ وأخرى، كما أنه ثمة اخْتلاف بين فصلٍ وآخر، وتأثير هذا وذاك على مِزاج الإنسان وطبعِه. وهكذا تُهيِّئ الراجه مالَه النَّفسَ لتقبُّل تباينات الطقس المختلفة، عاطفيةً ومُناخيّةً، ويكون القصد من تأليف كل راجه إثارة خواطر الناس فرحًا أو حزنًا أو شوقًا، لا سيما إذا امتدّ عزفها. ومعظم «الراجات» الموجودة حاليا مستلهمة من المصنّفات المسجّلة للألحان الشعبية والقبلية، وتحكمها قواعد راسخة للصعود والهبوط وتحديد أماكن الوقف. ولا تُعزف الراجه أو تُنشد إلاّ أثناء الوقت أو الفصل من السنة المرتبط بها عضويا لاستحضار مناخه الوجداني. وتتميّز الموسيقى الهندية عن غيرها بما يتمتّع به العازف أو المغنّي من حرية الارتجال داخل نطاق الراجه التي يعزفها أو ينشدها، كما يمكنه الانتقال إلى مقام راجه آخر ثم يعود بعد الانتهاء من ارتجالاته إلى الراجه التي بدأ بها، وهو نفس النهج المتبع في إنشاد الموّال العربي. ومن هنا لا يمكن أن يتشابه أداءان لنفس الراجه، لأن كل أداء منهما يتوقّف على حالة العازف النفسية، وعلى قابلية المستمعين للتلقّي والإدراك، ثم على الوفاق والتآلف الناتج بين الطرفين.

ولا يسعني قبل أن أختم حديثي عن الموسيقى الهندية إلا أن أستعير ما وصفها به ويل ديورانت(١٠٩) في كتابه «قصة الحضارة» إذ يقول : «ما أشبه الموسيقى الهندية بالفيلسوف الهندي الذي يُطلقُ العنان لروحه كي ترقَى إلى اللامحدود، موشِّيًا لحنه بشتّى ضروب الصِّنعة الموسيقية إلى أن يحتوي المستمعَ في تيارٍ متتابع من رقّة الإيقاع وتكرار النغم، فإذا اللحن يُخدِّرُ الحواس برتابته – التي قد لا يستسيغها البعض – ويسمو به إلى لونْ من اليوجا تُصيبُ المتلقِّي بالذهول فيَشُلّ إرادته، ويُحرِّرُه من فرديَّته، ويُطلقه خارج الزمان والمكان. وبهذا تشفّ الروح وترقَى إلى التوحّد الصوفي مع جذور الحياة والكون ساخرةً من تقلّبات الحياة وحتمية الموت».



الفصلُ الثّالث
الرقص الهندي

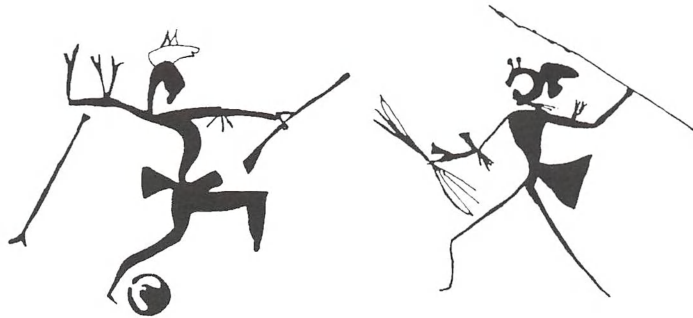
مقدمة

ما تكاد عبارة الرقص الهندي الكلاسيكي تتراءى لنا حتى تستحضر إلى أذهاننا صورة راقصة منفردة ترتدي زيّا زاهيا موشّى بالحليّ النفيسة والجواهر المبهرة وهي تؤدي رقصة تستهوينا. وعادةً ما تزدان بالقلائد والعقود والأقراط والأساور والخواتم والجمان [خرز من فضة] والدرّ والأطواق والأوشحة بعد أن تعقص شعرها أو تضفره، ولا تخرج إلى جمهورها قبل أن تخضب يديْها – وربما قدميْها أيضًا – بالحناء، وقبل أن تتطيّب بالعطر الفوّاح. وأهم ما يميّز الرقص الكلاسيكي الهندي عن غيره هو الدور الجوهري الذي تؤدّيه كل خلجة وقسمة في وجه الراقصة. فبينما يتّخذ جسد الراقصة الوضعة الملائمة، تؤدّي حركات الأيدي الإيماءات المناسبة (المُودْرَه) المعبّرة عن الغرض المنشود، ويعكس الوجه والعينان المشاعر الدفينة للشخصية المراد التعبير عنها مهما بلغ غوْرها أو غَمُضَت دلالتها **(اللوحات ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥)**.

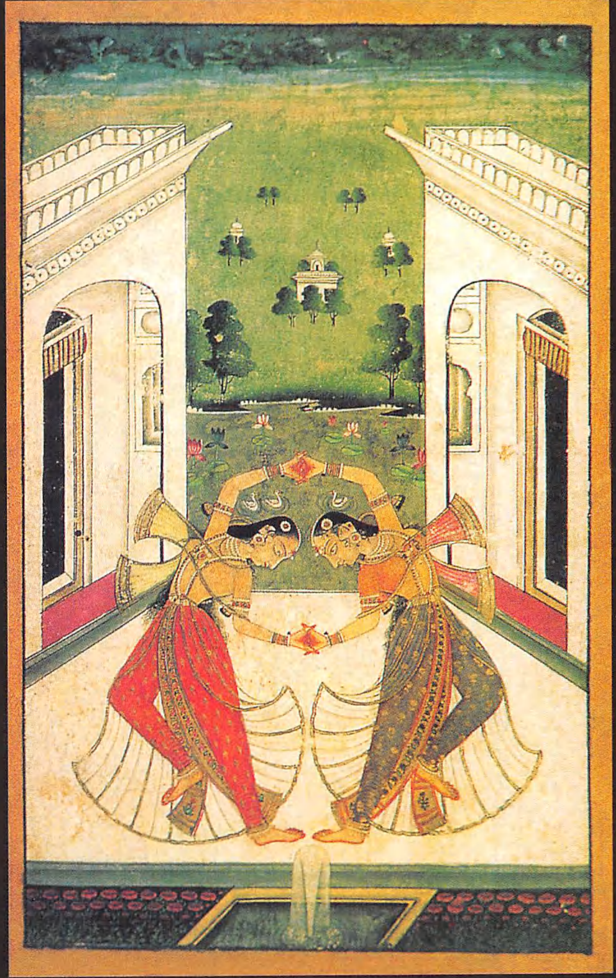
ومع ازدهار مدن السهول المحيطة بوادي نهر جانْجه [الجانج] برزت إلى الوجود طبقة الحكام والمحاربين والكهنة الميسورة المنعّمة التي اقتضت متطلّباتها تنمية الصناعة، الأمر الذي أدّى إلى الرخاء ومن ثم اجتذاب العمال الحرفيّين من الريف إلى المدن التي تطورت بدورها لتغدو دويلات وممالك ثم.. إمبراطورية.

قامت هذه النخبة بتشجيع الصنّاع المهرة – وكذا أصحاب مواهب الترفيه عن الناس– على الارتفاع بمستوياتهم إلى قمة الكمال، وإذا أشكال الفن الكلاسيكية تتطور لخدمة المعابد والقصور إلى أن بلغت ذروتها على عهد إمبراطورية أسرة جويته كما قدمنا تفصيلاً، حين سُنَّت القواعد الدقيقة الصارمة التي تضمّنتها الدراسات والأبحاث والموسوعات المستفيضة التي هي موضع التطبيق إلى اليوم. وعلى مرّ الأيام أخذ حكّام الهند وأمراؤها المتنافسون يتبارون في اجتذاب أشهر الفنانين والعازفين والراقصات إلى بلاطاتهم. وعلى الرغم من ارتفاع مستوى الفنون الكلاسيكية وتميّزها عن جذورها الشعبية إلا أنها لم تنفصل عنها قط إلى اليوم، فثمة حوار مثمر متبادل بين الأنماط القَبلية والشّعبية من طرف والفن الكلاسيكي من طرف آخر.

ويَعتبر الهنودُ الفنَّ قربانا يقدّمونه إلى الآلهة، فلا تقتصر قاعة الرقص «ناتياسَابْهَه» – التي لا ينفك كريشنه إله الرقص الخالد عن تأدية رقصاته «**نتراجه**» بها – على الإله الأسمى الأزلي الخالد وحده، بل يتردّد عليها أيضا العديد من البشر الفانين لتقديم أبدع ما يستطيعون من روائع فن الرقص قربانا للإله المحبوب. كما جرى العرف بالتحاق مجموعة من الراقصات بكل معبد ليقدّمن رقصاتهن قربانا طقوسيا، وما تزال هذه المجموعات من الراقصات يقدّمن هذا القربان بمعبد **پوري** إلى يومنا هذا.



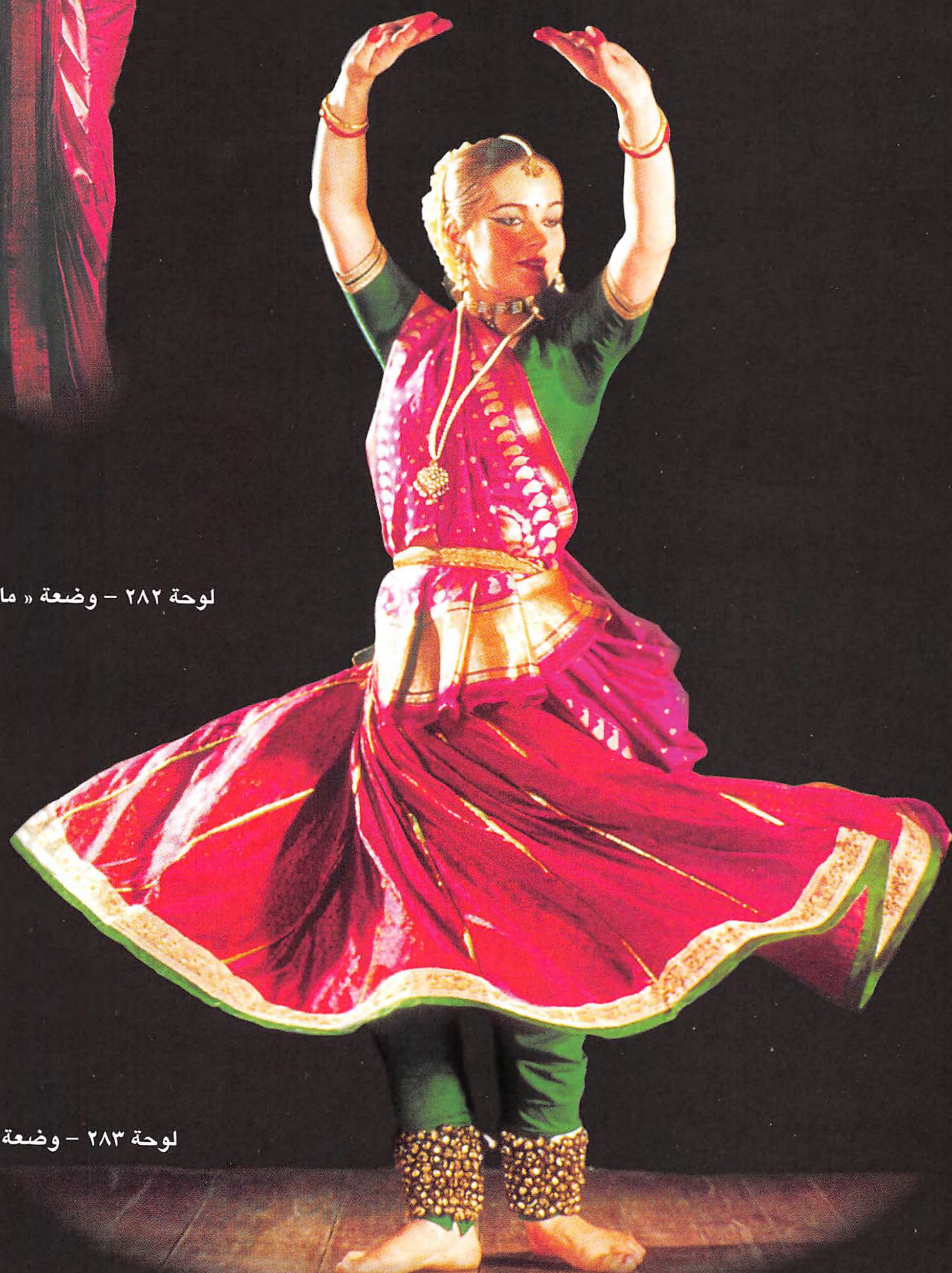
لوحة ٢٨٠ – منمنمة تمثّل راقصتيْن.
حيدر أباد. الدّكن. القرن ١٨.



لوحة ٢٨١ – الراقصة مالاڤيكا ساروكايْ في وضعة « مانْدالَه آلِيدْهَه » : الساق اليسرى أمام اليمنى، والكعبان متباعدان والأيدي ترسم إيماءة « تريپاكاته ».



لوحة ٢٨٢ - وضعة « مانْدالَه آليدْهَه » الراقصة.



لوحة ٢٨٣ - وضعة رقص كلاسيكية.



لوحة ٢٨٥ – رقصة كلاسيكية.

لوحة ٢٨٤ – الراقصة سُونال مانْسِنْغ.

الرقصات الشعبية



ومن المعروف أن الموسيقى والرقص هما أرقى عناصر الأشكال الفنية المعبّرة عن المشاعر البشرية كافة، فبينما تحاكي رقصات الصيد حركات الحيوان إيماءً، تحاكي الأغاني أصوات الحيوان حتى تتآلف ردود فعل الصيّاد مع الفريسة للقيام بخداعها بُغية القضاء عليها. ويذهب البعض إلى أن صور الحيوان المرسومة فوق جدران الكهوف إنما هي طقس من طقوس الإعداد للصيد المصحوبة بالرقص والغناء لاصطياد أرواح الحيوانات قبل اقتناصها. كذلك تُصاحب دقّات طبول الحرب الرقصات الحربية (**لوحة ٢٨٦**) لبثّ الشجاعة والثقة بالنصر بين صفوف المقاتلين. وعلى الرغم من انفراد كل قبيلة في الهند بموسيقاها ورقصاتها الخاصة إلاّ أنها تكاد تكون جميعًا ذات نمط موحّد، حيث يشكّل الرجال والنساء صفوفًا منفصلة تتشابك فيها الأيدي والأذرع، مستخدمين سيقانهم في حركات معقّدة بسرعة أداء تتزايد باضطراد حتى تبلغ ذروة التصعيد والحيوية الجامحة.

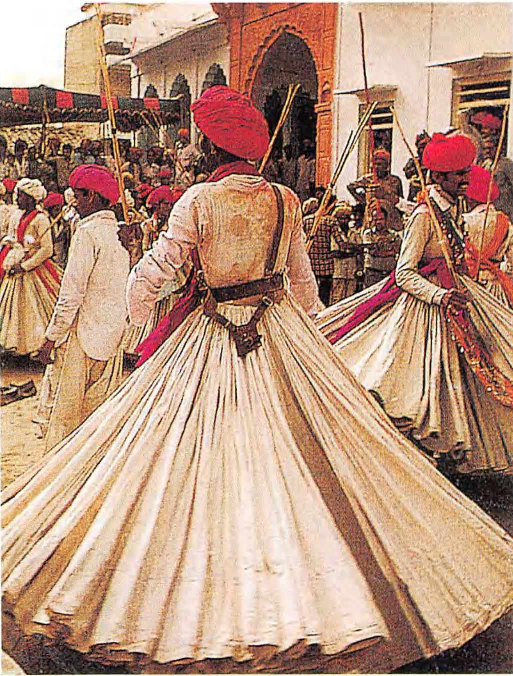
وبالرغم من حرص المجتمعات الزراعية على الاحتفاء في موسيقاهم ورقصاتهم بإيقاع حياتهم اليومية وتعاقب الفصول ومواسم التقويم الزراعي والأعياد الدينية والأحداث الهامة مثل الزفاف والإنجاب والحصاد وغيره، وبالرغم من اتّسام الموسيقى والرقصات الشعبية الهندية بخصائص وموضوعات مشتركة، إلاّ أن ثمة تنوّعًا ملحوظًا في صيغها وأسلوب أدائها. فبينما تتشابك أذرع الراقصين الشعبيّين على امتداد منطقة الهمالايا متأرجحةً برشاقة في حركات متموّجة مع ثنْي الرّكب ثنيًا رفيقا، يرقص الذكور في إقليم البنجاب رقصة «بهانجره» الفحولية احتفالاً بموسم بذر الحنطة على إيقاع الدقّات المثيرة المُبهجة للطبلة مزدوجة الوجهيْن (**لوحة ٢٨٧**). وبينما يتبادل الراقصون الراجستانيون تأدية حركات بهلوانية شاقة وسط دائرة يشكّلها بقية الراقصين (**لوحة ٢٨٨**)، ترقص النساء رقصة «جِدَّه» المعروفة بحيويتها التلقائية. أما النساء الراجستانيات



لوحة ٢٨٦ – رقصة شعبية تمثّل الحرب.



لوحة ٢٨٧ – رقصة بهانجْره الشعبية. من البِنْجاب.



لوحة ٢٨٨ – رقصة شعبية. من راجستان.



فيسدلن خماراً هفْهافًا على وجوههن، في حين يؤدين حركات الدوران حول أنفسهن فوق ساق واحدة مرتكزة على مشط القدم، على غرار حركة «**البيرُويتْ**» (١١٠) المشهورة في مجال فن الباليه على حين تتخذ الساق الأخرى المتحركة وضعًا آخر.

وتؤدي نساء جوچرات رقصة «**جاربَـهْ**» مُشكِّلاتٍ دائرة وهن يحملن عُصيًا (**لوحة ٢٨٩**)، في حين يرقص رجالهن رقصة «**داندياراس**» الثنائية الأشدّ حيوية وثبًا وانكفاءً على الأرض مَثْنَى مَثْنَى.

أما في المجتمعات الساحلية حيث يعيش القوم على صيد السمك فتتشابك أذرع الرجال والنساء سويًا وهم يرقصون، وتعتلي النساء أكتاف الرجال على شكل أهرام بشرية، كما تشتهر رقصة «**لاڤاني**» المأثورة عن هذه الأقاليم بالحسّية المفرطة والجُرأة دون خجل أو استحياء.

وما من شك في أن المسرح الراقص والمسرح الشعبي هما الجذور التي أنبتت الرقص الكلاسيكي والدراما الراقصة، فكلاهما نما وترعرع واستقر وفقا لقواعد «**الناتْيه شاستره**» التي حدّدت أشكال المسرح في مجموعات ثلاث هي المجموعة البطولية والاجتماعية والهزلية.



لوحة ٢٨٩ – رقصة جارْبَه الشعبية. من جُوجرات.

الرقصات الكلاسيكية

وقد شكّلت جميع هذه الرقصات مَعيناً ثرّا يمدُّ الرقصات الكلاسيكية بالتصميمات الكوريوجرافية[١١١] التي تنتظم ست رقصات أساسية هي: «**بهارات ناتيام**» من تاميل نادو، و «**الكوتشيپودي**» من أندرا پراديش، و «**الأوديسّي**» من أوريسه، و«**المانيپوري**» من مانيپور، و «**الكاتاكالي**» من كيرلَه، و «**الكاتاك**» من أوتار پراديش. ولا يمكن تتبّع أصول هذه الرقصات في الماضي إلى أكثر من مائتي سنة أو ثلاثمائة، وإن كان من المؤكد أنها تعود جميعاً إلى العصور المبكرة والوسطى، وإلى التقاليد النحتية والموسيقية في شتى أنحاء شبه القارة الهندية، وجميعها يخضع لقواعد الرقص الكلاسيكي الواردة في مبحث «الناتييه شاستره» المسجّلة منذ القرن الأول الميلادي بمعرفة الحكيم بهاراته، والتي يقال إن الإله الخالق براهمه قد أوحى بها إليه. وقد تطورت هذه القواعد عبر العصور مكتسبةً شخصية ذاتية ومكانة مستقلة بها، ومردّ ذلك إلى طبيعة الرقص الهندي الكلاسيكي ذاته الذي يقتضي استخدام الرقص التجريدي أو الحُرّ «**نريتا**»[١١٢] للتعبير عن الحالة النفسية أو سرد موضوع قصصي من خلال وِضْعات خاصة وتعبيرات إيمائية «**آبْهيناي**»[١١٣] وحركات جدّ رهيفة تؤديها الراقصة المنفردة التي توظّف جسدها أيضا للإيحاء بالبيئة المحيطة دون حاجة إلى مناظر أو أدوات. وعلى مرّ السنين تراكم رصيد ضخم من إيماءات الأيدي وتعبيرات الوجوه وتثنّيات الأجساد للإفصاح عن الفروق الدقيقة بين المعاني المنشودة.



رقصة بهارات ناتيا

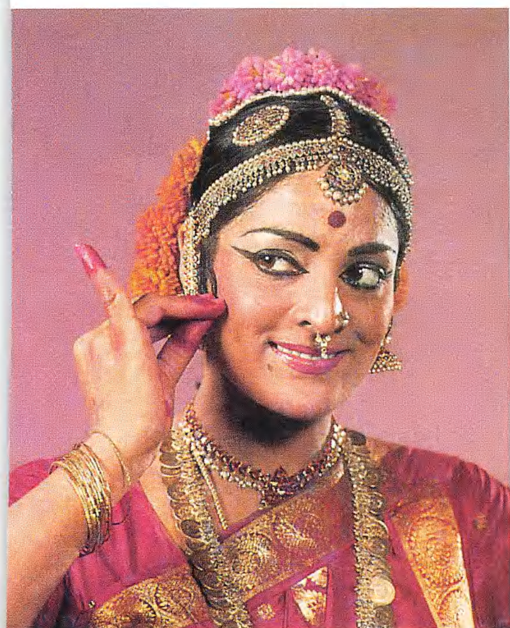
وقد صِيغ تصميم رقصة **بهارات ناتْيا** (أو ناتيام) منذ حوالي مائتي عام باعتبارها رقصة تعبّدية مستقاة من أداء راقصي «**الديفاداسي**» بمعابد جنوب الهند، وكذلك من أنماط المسرحيات الشعبية الراقصة المتداولة. وهي ليست دراما (ناتْيا)[١١٤] بمعنى الكلمة، وإنما رقص تعبيري «**نرتْيا**» [١١٥] متواشج مع رقص حُرّ «**نرِيتّا**» بمصاحبة دقّات الطبول (**اللوحات ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤**). وبالرغم من أن وضعات هذه الرقصة مصمّمة استلهامًا من منحوتات المعابد المبكّرة، إلا أن شعراء عقيدة «العشق الإلهي» (بهاكتي) ومُلحّني بلاطات الملوك خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قد زوّدوها بما كانت تفتقر إليه وينقصها، وإذا هي تتحول إلى فن أدائي على يد الفنان المعاصر **رُوكْميني أرُونْديل** مؤسّس مدرسة الرقص قرب مدينة مدراس التي تخرّج فيها أشهر الراقصين والراقصات بالهند، ثم ما لبثت الأساليب أن توالت من بعد (**اللوحات ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١**).



لوحة ٢٩٥ – حركات الرقص المدوِّمة. مهرجان الرقص ١٩٩٧ بمعبد إله الشمس. مُوديرَه.



لوحة ٢٩٠ – رقصة بهاراتا ناتيام.



لوحة ٢٩٢ – رقصة « آبهينايا » التعبيرية هي ركن أساسي من دراما بهاراتا ناتيام، تؤديها الراقصة س. كاناكه وهي ترسم بيدها إيماءة «هاسْتَه» التي توحي هي وتعبيرات الوجه بقُبلة عشيقها الحانية.



لوحة ٢٩١ – مالاڤيكا ساروكايْ نجمة الرقص الكلاسيكي، وبصفة خاصة رقصة بارتا ناتيام، تؤدي دورها في مسرحية «شرينْجارَه» الراقصة. وتبدو فيها وهي تتزيّن استعدادًا للقاء عشيقها.



لوحة ٢٩٣ – يوحي طائر الحب: الوقْواق أو اليمام، بأمور عدّة سواء في مجال الشعر أو الرقص الكلاسيكي، فهو المكلّف بنقل رسائل الغرام بين العشّاق، أو بأداء دور كاتم السرّ الموثوق به. وتبدو الراقصة ياميني كريشنه مورتي وهي تعبّر بإيماءات يديْها عن طائر الحب.



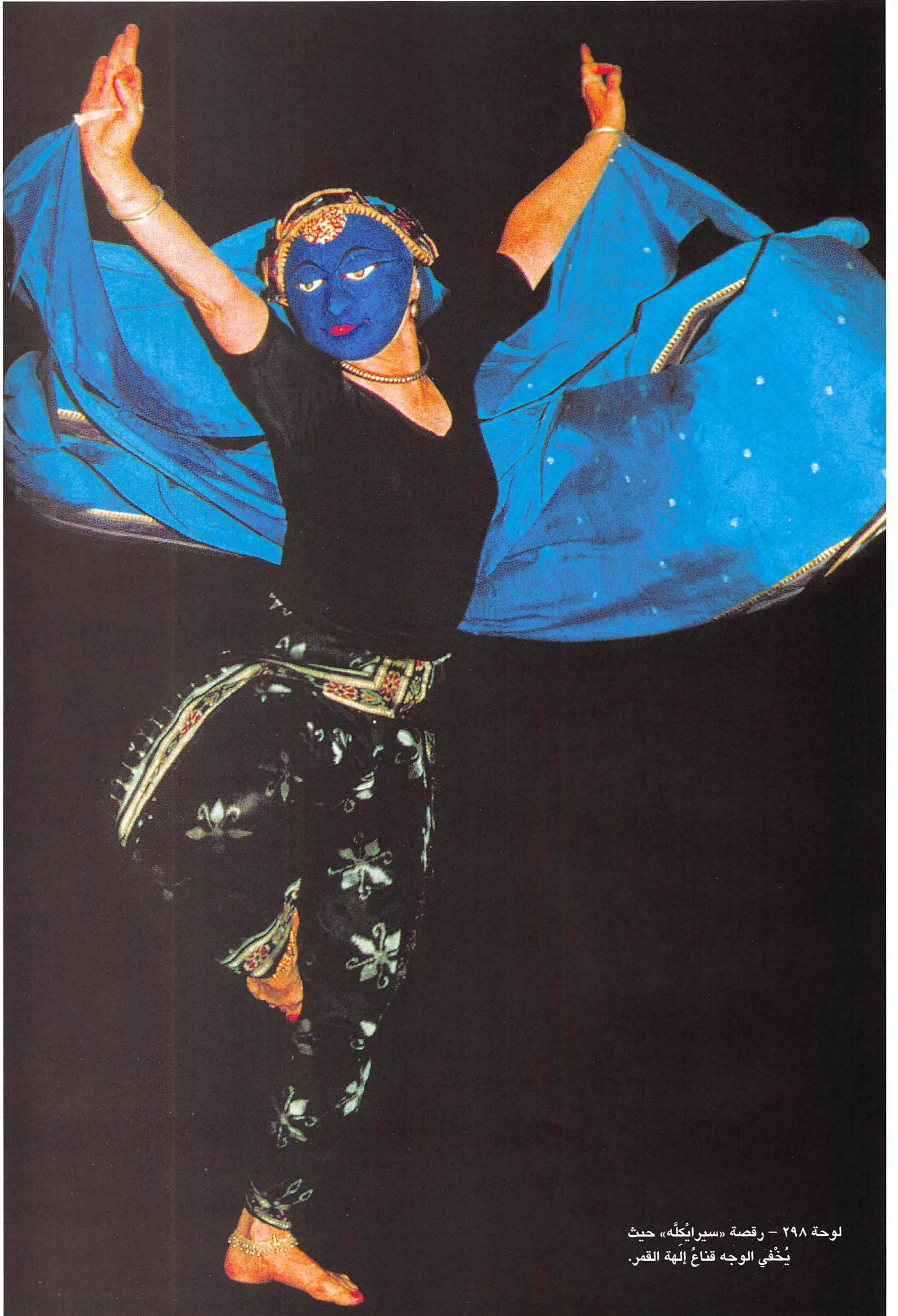
لوحة ٢٩٤ – الراقصة جيتّه تشاندران تستعيد ألحان كريشنه على المصفار. إحدى صيغ الرقص الكلاسيكية المحبوبة.



لوحة ٢٩٦ - تعبير راقص عن الفزع بالعينيْن واليديْن.



لوحة ٢٩٧ – رقصة «سيرايْكلَّه» حيث يُخْفي الوجه قناعُ إله الشمس، وتحيط بالكاحليْن الأجراس المجلجلة.



لوحة ٢٩٨ – رقصة «سيرايْكلَّه» حيث يُخْفي الوجه قناعُ إلَهة القمر.



لوحة ٣٠٠ - جورُو كوتيِيَا ماني مادافَه أستاذ الرقص وصاحب المواهب الأسطورية.



لوحة ٢٩٩ - جورُو كيلُو تْشارَان ماهاپاتْره أعظم أساتذة الرقص المعاصرين. وكلمة «جُو» بالسنسكريتية تعني الظلام، وكلمة «رُو» تعني الإزالة، ومن هنا كان معنى الجورو انقشاع ظلام الجهل.



لوحة ٣٠١ - رقصة الطاووس «مايُورام تريتام». ويبدو الراقص الوحيد الباقي على قيد الحياة لمزاولة هذه الرقصة وقد خضّب ما حول عينيه بالكُحل، ورسم عَجلة الشريعة «تشاكرَه» فوق جبينه لتمثّل قرص شمس تمتدّ إشعاعاتها فوق حاجبيْه، واعتمر بتاج معدني مطلي بنثار الذهب والفضّة، وأحاط كتفيه بريش الطاووس، رافعًا يُسراه بعصا رفيعة يؤدّي بها رقصة تقديم القربان.

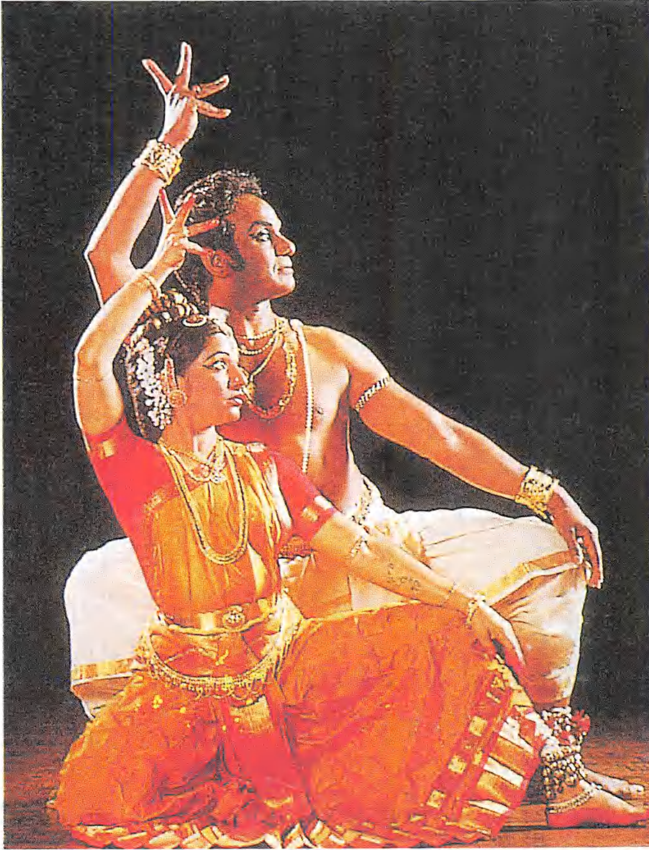
رقصة كوتْشِيپُودي



ونشأت دراما «**الكُوتْشِيپُودي**» الراقصة في قرية تحمل نفس الاسم بإقليم **آنْدرَه پراديش**، وارتقت إلى المستوى الكلاسيكي منذ سبعينات القرن التاسع عشر (**اللوحات ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦**).



لوحة ٣٠٣ - رقصة كوتْشيپُودي الكلاسيكية.



لوحة ٣٠٤ - رقصة كوتشيپودي الكلاسيكية.



لوحة ٣٠٥ - رقصة كوتشيپودي الكلاسيكية.



لوحة ٣٠٢ - راجَه ورادْهَه رِدي يؤدّيان رقصة «كوتشيپودي».



لوحة ٣٠٦ - رقصة كوتشيپودي الكلاسيكية.

رقصة أوديسّي



أما رقصة «أُودِيسّي» فقد اقتبست وضعاتها الحسّية كافة من منحوتات معابد كونارك ويوري إلى أن لحقها التطور عبر المسرحيات الموسيقية المتعاقبة، كما استلهمت مضمونها الموسيقي من نصوص مخطوطة **جيته جوڤنده** الشعريّة منذ القرن الثاني عشر (**اللوحات ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١**).



لوحة ٣٠٧ – الراقصة سونال مانْسِنْغ تؤدي رقصة أوديسِّي.



لوحة ٣١٠ – راقصة كلاسيكية ضمن إفريز من المنحوتات. كونارك.



لوحة ٣١١ – رقصة أُوديسِّي الكلاسيكية، وقد اتخذ الجسد وضعة تريبانْجة ثلاثية الزوايا (الجسد على شكل حرف S).



لوحة ٣٠٨ – الراقصة ساتْپاثي تؤدي رقصة أوديسيّ.



لوحة ٣٠٩ – الراقصة مادافي مودجال تؤدي رقصة أوديسي.

مدرسة مانيپُوري

والمدرسة الرابعة هي مدرسة **مانيپوري** التي نشأت بمملكة **مانيپور** في آسام. وترتبط هذه المدرسة ارتباطًا وثيقا بكريشنه وأساطيره، كما تستخدم إيماءات شبيهة بإيماءات مدرسة **كاتاك**، وتتمتّع بسمات بالغة الرقة والرهافة. وجرت العادة بألاّ تؤدِّي هذه الرقصة إلا سيِّدات البلاط، للإفلات من وصمة المجون التي لحقت بمدرستيْ بهاراتا ناتيام وكاتاك. ولعل هذا هو السبب الذي دفع الفيلسوف الحكيم رابندرانات طاجور إلى اختيار رقصات المانيپوري بالذات لتدريسها لأطفال معهد «شانتي نيكيتان» (١١٥) الذي أسّسه في مدينة بُولْپور باعتبارها إحدى وسائل التعبير المتميِّزة. وتعرض رقصة مانيپوري لوحات لمجموعات باليه من الراقصين والراقصات المنفردين تتحرك خلالها الأجسام بخطوات مُتّئدة رشيقة واثقة، كما تسري حركات الأذرع المتموّجة نحو أصابع الأيدي بأسلوب يستحضر إلى ذاكرتنا رقصات جنوب شرق آسيا أكثر مما يذكّرنا بأسلوب الهند ذي الحيوية المتدفّقة (**اللوحات ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨**).



لوحة ٣١٣ – رقصة راسْ ليلَه المقدسة (رقصة الإله كريشنه مع فتيات الجوپي) التي تؤدَّي أوّلَ ما تؤدَّي بمعبد شري جوڤنداچي الڤشنوي بمدينة إمْفال ليلة اكتمال القَمر. وتظهر فتيات الجوپي وهن يدُرْن حول أنفسهن بسرعة دورانا ذاتيا وقد طوّقن الإله كريشنه ومحبوبته رادهَه. وتستأنف الراقصات بعد هذه الرقصة الافتتاحية أداء رقصة « راسْ ليلَه » بالمعابد المحلية في القرى داخل ساحة دائرية مقدّسة، على حين يجلس النظارة على الأرض حول ساحة الرقص، ويستمر العرض إلى ساعة متأخرة من الليل.



لوحة ٣١٢ – راقصة المانيپوري
تدور حول نفسها وهي تؤدي رقصة
الإله كريشنه ومحبوبته رادهه.

لوحة ٣١٤ – رقصة راسْ لِيلَه المانيپُورية.





لوحة ٣١٥، ٣١٧ – رقصة مانيپوري الكلاسيكية.



لوحة ٣١٦ – رقصة مانيپوري الكلاسيكية.



لوحة ٣١٨ - إيقاع الطبول المصاحبة لرقصة مانيپوري.

رقصة كاتاك

والمدرسة الخامسة هي مدرسة **كاتاك** التي ظهرت في شمال الهند ، وتؤدّى بأسلوب التعبير الإيمائي مرتبطةً ارتباطًا وثيقا بمغامرات الإله كريشنه مع محبوبته رادهَ . وقد اتخذت هذه المدرسة أثناء نموّها وتطوّرها سبُلاً متنوّعة على مدى القرون باعتبارها وسيلة لهوٍ وتسلية في بلاطات الملوك والأمراء المسلمين والهنود على حد سواء ، وإذا هي تكتسب طابعا ماجنًا ، وإن بلغت مع ذلك ذروة الكمال الفني الذي لا يقلّ شأنا عن مدرسة بهاراتا ناتيام أو غيرها . ويتمايز أسلوب هذه المدرسة بحركات دورانها السريعة و وضْعات الأقدام الدقيقة عسيرة الأداء التي نشأت أيضا مع رقصات كريشنه ورادهَ الشعبية في ماتْهورَه إلى أن لحقها التطوّر ونالها التهذيب الذي نلمسه حاليا بتأثير جهود بلاط الملوك والأمراء المسلمين . وتُضفي الأزياء الرائعة الباذخة التي تفوق قامة الراقصين والراقصات حجمًا – وكذا الإسراف في استخدام وسائل التنكّر والتجميل (الماكياج) – تُضفي على هذه العروض فخامة لا تُبارى ، فضلا عن أنها تعرض الموضوعات الملحميّة بأسلوب جذّاب رفيع المستوى تتخلّله تعبيرات فنية راقية للأجساد ولإيماءات الأيدي وطرفات العيون «وترقيص» الحواجب (**اللوحات ٣١٩، ٣٢٠ ، ٣٢١، ٣٢٢**) .



لوحة ٣١٩ – منمنمة تصوّر رقصة كاتاك يؤدّيها الإله كريشنه على إيقاع طبل تدقّ عليه إحدى فتيات الجُوپي. پاهاري – ١٨٠٠.



لوحة ٣٢١ – الراقصة سيتاره ديڤي
تؤدي رقصة كاتاك.



لوحة ٣٢٠ - الراقص الشهير ماهاراج يؤدي رقصة كاتاك.



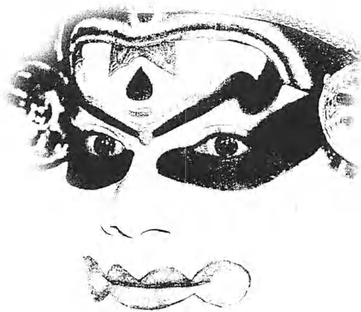
لوحة ٣٢٢ - رقصة كاتاك لتعليق القرط.

رقصة كاتاكالي

والمدرسة الأخيرة هي مدرسة **كاتاكالي** التي نشأت على امتداد ساحل مالابار، وتختلف عن الرقصات الكلاسيكية السابقة من حيث كونها درامية صِرْفة، مقتبسة من الأساطير الهندوكية المذكورة في أسفار «**البورانة**» وملحمتي **المَهابْهارَتْ والرامايْنَه**، عارضةً إياها بأسلوب درامي بحت. ويتجلّى المُشاركون في التمثيل مرتدين فاخر الثياب وأشدّها إبهاراً وجذباً للأنظار. وروعيت في أزيائها الفضفاضة الأسلبة شديدة التحوير للإيحاء بضخامة الأجساد، فضلا عن طلاء الوجوه بوسائل التنكّر والتجميل (الماكياج) وكأنها أقنعة تلعب فيها الألوان دوراً رمزيّا؛ ذلك أن لكل شخصية نمطية(١١٧) في الدراما مثل البطل الإيجابي والبطل المضاد والأشرار والشياطين والملوك والحكماء ماكياجًا محدّداً يُطالعون به جمهور النظارة يُفصح عن ذاتيّتهم ، يربط بين الخير واللون الأخضر «**پاتْشَه**» على سبيل المثال كما سبق القول، وبين الشجاعة واللون الأحمر، وبين الشرّ واللون الأسود إلى غير ذلك ، فإذا هذه الألوان توحي بالنمط السلوكي والحالة المزاجية والوجدانية للراقص أو الراوي أو المتكلّم. والكاتاكالي دراما راقصة وليست دراما بالمعنى المألوف، فلا يؤدي الممثلون أدوارهم بالتلاوة وإنما بحركات جسدية منتقاة بعناية وإتقان وبإيماءات الأيدي وحركات العيون وحدَقاتها من خلال التمثيل الصامت . وبينما تتلو جوقة الإنشاد أحداث النص الدرامي سرداً وغناء بثيابهم العادية في مؤخرة المسرح بمصاحبة الطبول، يعبّر الممثل فوق منصّة المسرح عن المعاني المطلوبة من خلال لغة الرقص التي تُبيح له حرية الارتجال «**نريتّا**» لتفسير السطور الدرامية ، فضلا عن حركات الرقص الإيمائي، أعني فن استخدام الوجه والأطراف والبدن تعبيرا عن الحدث الدرامي، فالوجه أيضا أداة من أدوات التعبير شأنه شأن الساقيْن والذراعيْن، والراقص أو الراقصة المتميزّة هي القادرة على الإفصاح عن فنِّها من قمة رأسها حتى أخمص القدميْن. وهكذا اعتمدت مسرحية كاتاكالي أكثر من أي مسرحية راقصة أخرى على الإيماءات بالأيدي كلُغة مُعدَّة ومُنتقاة بعناية فائقة (**اللوحات ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢**) .



لوحة ٣٢٣ – الراقص سادامان بالاكريشنان يؤدي دور إحدى الشخصيات النبيلة، التي يُرمز لها في رقصة الكاتاكالي دائما بطلاء الوجه باللون الأخضر «پاتْشه».







لوحة ٣٢٧ – رقصة كاتاكالي الكلاسيكية. إيماءة اللوتس.

لوحة ٣٢٥ (اعلى يسار)– « كريشنه تام » هي الدراما الراقصة الكلاسيكية التي انبثقت عنها رقصة كاتاكالي العصرية. وإذ يجري الأداء من خلال التمثيل الصامت والمحاكاة الإيمائية، كان على الفنانين إتقان أداء التعبير بالوجه وبإيماءات الأيدي (المودْرَه). ويبدأ حفل كريشنه تام التقليدي بتحية الممثلين للنظارة في وضعة «ناماسكار»، وذلك بإطباق الكفّين على بعضهما في إيماءة مشابهة لإيماءة العبادة، وهي التحية الهندية التقليدية المعبّرة عن التوقير والاحترام، وتعني «أُحيّي الله في شخصك».



لوحة ٣٢٦ – رقصة كاتاكالي الكلاسيكية.



لوحة ٣٢٤ – يُعتبر الوجه في رقصة كاتاكالي هو مجال التعبير الرئيس. ومن هنا كان فن التجميل والتنكّر (الماكياج) يقتضي الغوص في علوم الرمز التي تَعتبر العيون والشفاه والوجنات بؤرة التعبير، فنشهد العيون في مسرحيات الكاتاكالي بلون أحمر وسط خلفيّه سوداء، والوجه أخضر اللون «پاتْشَه» يحيط به إطار عريض أبيض من معجون الأرز.



لوحة ٣٣٠ - رقصة كاتاكالي الكلاسيكية.



لوحة ٣٣١ - رقصة كاتاكالي الكلاسيكية. الفرقة الموسيقية.



لوحة ٣٢٩ – رقصة كاتاكالي الكلاسيكية. رقصة هانُومان «الإله– القرد» الوارد ذكره في ملحمة الرَامايْنَه.



لوحة ٣٢٨ - رقصة كاتاكالي الكلاسيكية. شخصية لانكه لاكشمي.



لوحة ٣٣٢ - رقصة كاتاكالي الكلاسيكية. رقصة عازف المِصْفار.

مدرسة الرقص الهندي الحديثة

وما لبثت مسرحيات الكاتاكالي والمانيبوري والرقصات الشعبية أن تعرّضت لهجمة تيار الرقص الغربي المسمّى الرقص العصري، فلقد سعى **أوداي شانكار** مؤسس المدرسة الحديثة في الرقص الهندي – الذي تلقّى تعليمه في فن الرقص بمسرح البولشوي بموسكو ورقص أمام آنا پاڤلوڤا دون أن يكون ملمًّا وقتذاك بتقاليد الرقص الهندي بعد عودته إلى وطنه – سعى إلى بعث الحياة من جديد في فن الرقص الهندي بعد التخلّص من رواسب التقاليد العتيقة . وبرغم أنه استعار من أنواع الرقص كافة دون حرج فقد انتهى إلى أسلوب مبتكر من تصميمه هو، مستخدمًا الموضوعات المعاصرة والمُعدّات الحديثة، مراعيا إيقاع الحياة اليومي، فضلا عن مواصلة توظيف الأسطورة لحساب الرقص. وعلى العكس من مدارس الرقص التقليدية فقد اعتاد شانكار تصميم رقصاته قبل تأليف الموسيقى المصاحبة، مُنْشئًا **مدرسة أوداي شانكار للرقص** التي تخرّج فيها معظم مصمّمي الرقصات المعاصرين في الهند. وكان لهذا التطوير في ساحة الرقص بطبيعة الحال أثره على أهل الرقص التقليديين، فأعيد إخراج كافة المسرحيات الراقصة على ضوء التطور الحديث مع الاهتداء بالقواعد المأثورة عن الرقص الكلاسيكي، مثل رقصة بهارت ناتيام ورقصة مانيبوري ورقصة كاتاك ورقصة كوتشيپودي ورقصة أوديسّي ورقصة كاتاكالي، مع المحافظة على الموضوع المتجذّر في التقاليد ، ولكن مع التحديث والخروج المنعش المروّح عن النفس.

الفصل الرابع

الأدب الهندي

الشاعر كاليداسه



يتألق في سماء فنون الأدب الهندي الكلاسيكي ثلاثة كواكب لامعة هم: **قالميكي** مؤلف ملحمة الرامايْنَه، **وڤيدا ڤياس** مؤلف ملحمة المهابهارت، والشاعر العبقري **كاليداسه (كاليداشَه)** الذي أبدع عدداً من الروائع الأدبية في فن المسرح وفي دواوين أشعاره على السواء.

ولا ريب في أن كاليداسه كان نبراسًا اهتدى به واحتذاه كلُّ مَن جاء بعدَه من شعراءٍ ومؤلفي الدراما، ويرجّحُ المؤرخون أنه ينتمي إلى عهد أسرة **جوپته** (٣٢٠ – ٥١٠م)، وأنه عاصر الإمبراطور الملقّب **بِڤكْراماديتيَه** الذي كان أحد أباطرة ثلاثة هم **شاندرَه جوپته** الأول أو **كومارَه جوپته الأول** أو **إسكندرا جوپته**، والراجح أنه كان كومارَه جوپته لأن عهده تميّز بالسلام والدّعة وشيوع الرخاء، فأسفرت سياسته تلك عن خلق المناخ المناسب للإبداع، فضمّ إلى بلاطه صفوةَ الفنانين والأدباء وغمرهم برعايته، فكان كاليداسه واحداً من دُررٍ تسعٍ رصّعت بلاطه. ولقد ظهر أثر هذه الرعاية في ولع كاليداسه وشغفه بسرد مآثر أفراد أسرة جوپته ومغامراتهم وإنجازاتهم التي ضمّنها أعماله الفنية وإبداعاته. وبصفة عامة فلقد راعى فنانو ذلك العهد في منجزاتهم أن تواكب متطلّعات أمّتهم التي ينتمون إليها، فاتّسمت في جوهرها بالطابع الإنساني، متعاليةً على الدلالات الحسّية، متحررةً من القيم الفنية السابقة عليها.

وقد استعاض **كاليداسَه** عن المبالغات المأثورة عن دواوين الشعر السالفة بدلالات مختلفة أدّت في أعماله دوراً بارزاً صوّر فيها البشر والحيوان والطير والشجر والسّحب وكل ما هو مصدر للبهجة والمتعة في الحياة حتى بات احتفاؤه الشديد بالطبيعة توأم فنه. ولا يمكن أن يخفَى على قارئ أعماله أنها تبنّت المعتقدات الروحية لأسرة جوپته، كما يتعذّر إنكار إسهام كتاباته في تشكيل فنون تلك الأسرة، فلقد خلّفت صُورُه الذهنية الإبداعية بَصْمتَها لا على فنون النحت والتصوير فحسب بل حتى على العُملات المسكوكة في ذلك العهد، وهو ما أجمع عليه رأي خبراء الفنون. ويسترعي انتباهنا في مؤلفات كاليداسه أنه كان حريصاً على توشيتها بالبديع من سمات الجمال الأنثوي، مثل قوله في وصف غادة حسناء: « هي فتاة بضّةٌ رشيقة، أسنانُها كحبّات اللؤلؤ المنضود، شَفَتاها في شفافيةِ لون الكَرَز النّضر، عيناها دعجاوان كعينيْ ريمٍ مرتعدة، نحيلة الخَصر، تتوسّطُ بطنَها الضامرة سُرّةٌ نجلاءَ مثل كأس زهرة تفتّحت لتوِّها، ريّانةُ الرِّدفيْن ذات رِدْفَيْن ريّانيْن يَزنان خَطْوَها الوئيد، وإن انحنت بدَا نهْداها يترجْرجان بما يوحي أنه خمرٌ مباح. وهكذا بدت وكأنها الأنثى الجميلة التي سوّاها الله فأبدع».

وفي مجال آخر يقول: « وجهٌ وضّاء في روعة قمر الخريف، وذراعان مُسْترخيتان في دَعةٍ كأن صاحبتهُما مستغرقةٌ في حلمٍ سعيد، وكتفان يضيقُ ما بينهما في رفعة، ونهدان متوازيان متقاربان، و وَركان متّسقان في غير انبعاج، وخَصْرٌ نحيلٌ تضمّه الكفُّ، وقدمان دقيقتان تجمّلهما أصابعُ نحيلة. إن أية راقصة لتتمنّى أن تكون صورة من تلك الغادة الهيفاء».

وإذا تحدّثنا عن عقائد ذلك العصر رأينا أن كاليداسه كان يؤثر الإله شيڤه في كتاباته وإن أشار إلى غيره من الآلهة الهندوكية، فلم يكن متعصبًا شأن غيره من معاصريه بل كان مُتحرِّرًا، كما تحدّث بتقديرٍ بالغ عن نظرية اليوجا، وعن نظرية العشق الإلهي « بهاكتي » باعتبارها أفضل السُّبُل إلى الظفر بالخلاص.

كان كاليداسه أشهَر شاعرٍ ومؤلف مسرحي عرفته الهند، حتى إن مسرحياته ما زالت تُقدّم إلى اليوم على مسارحها. وبالإضافة إلى ملاحمه الشعرية وقصائده فقد قدّم مؤلفات درامية ثلاثة صُنِّفَتْ طبقا لتواريخ ظهورها على المسرح بدءاً بـ

« مالاڤيكه جنميتره » و « ڤيكرمور ڤاسيه » ثم « شاكونْتَلَه » المستمدَّة من «ملحمة المهابهارات» التي انفردت بسمةٍ خاصة هي تغليبُ عدد الشخصيات النسائية على شخصيات الرجال، وإن صوّر أكثرَهن على أنهَن من سيدات البلاط والوصيفات.

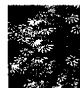
وتروي مسرحية **شاكونْتَلَه** – المستقاة من ملحمة المهابْهارَتْ – قصة الملك « دوشيانته » الذي يضلّ طريقه في الغابة خلال رحلة صيد، حيث يجد نفسه بالقرب من كهف الناسك « كانفه » الغائب حينذاك، وإذا هو يلتقي بصبيّة جميلة ما لبثت أن قامت على خدمته هي شاكُونْتَلَه ابنة الحورية ميناكَه والقديس ڤيسڤا متره. ولما كانت الحوريات لا يقُمن على تربية ذراريهن فقد نشأت الصبيّة في رعاية الناسك « كانفه ». وسرعان ما يقع الملك في هوى شاكونْتَلَه التي هامت بحبِّه في براءة وصدق حتى انبرت تصوغ هواها قصائد من الشعر تسجّلها بأظافرها الرقيقة على أوراق زهور الزنبق، وإذا الملك يتوّج هذا الحب بالزواج.

ولا يلبث الملك أن يضطر إلى العودة إلى عاصمة مُلكه لتصريف أمور الدولة، تاركا خاتَمه لشاكونْتَلَه ليكون دليل التعرّف عليها متى التقيا ثانية على عهدٍ منه بالعودة إليها بعد حين. وتتصبّر الفتاة على ما آل إليه حالها، خاصة حين يظهر الساحر « دُورْ ڤاسَه » ليلوذ بالكهف حيث اعتاد ذلك بين الحين والحين، متوقّعاً منها أن تقوم على خدمته كما كان الأمر في سابق العهد، غير أن شاكونْتَلَه كانت مشغولةً عنه بذكرياتها وكأنها في عزلة عمّا حولها، فينذرها الساحر بأنها لن تعود إلى زوجها إلا إذا تذكّر الخاتم الذي كان قد أهداه إليها تأكيداً لحبّه القديم، وهيهات أن يحدث ذلك. وتتتابع الأحداث المثيرة، ومن بينها أنها فقدت الخاتم في النهر وابتلعته سمكة، فاغتمّت لضياعه وركبها الحزن والهمّ، إلا أن صياداً اصطاد تلك السمكة، ومن فرط جمالها وكمالها أهداها للملك الذي ما إنْ همّ بأكلها حتى اكتشف الخاتم في جوفها، فتذكّر شاكونْتَلَه على الفور وأعادها إلى عصمته وقصره وهي تحمل ابنها الذي نما في أحشائها قبيل فراقهما.

وتقدّم لنا الحورية شاكونْتَلَه من خلال المسرحية شخصية فريدة بقلبها الطاهر البريء الذي يفيض حنانا ورقّة، وبكيانها الذي يكاد يتوحّد مع الطبيعة، فهي فيّاضة البهجة كالوردة اليانعة، يتضوّع عطرُها كزهر الياسَمين، وذراعاها الرهيفتان كغُصنيْ شجرة دانية قطوفُها، وهي تصادق الشجر والزواحف والحيوان، وتتعاطف بالحب الأخوي مع سائر الخلق والنبات، تُطعم رضيع الغزال الذي تاه عن أمه، ولا تستسيغ شرابا إلاّ إذا رَوتْ الشجر، ولا تقطُف زهرة لأنها ترى فيها جزءاً من كيانها، فهي إلى الطبيعة أقربُ منها إلى البشر.

وثمة سمة أخرى من سمات أدب كاليداسه، هي الاهتمام بالأنثى كما أسلفت، فأغلب الأنماط الدرامية في مسرحياته من نساء الهند. فبعد أن ينتهي من ذكر بطولات الملوك وتَعداد مآثرهم ينطلق في حماس بالغ محلّلا الإناثَ من خلال التقاليد الڤيدية غير المتحاملة على المرأة، بل قد يذهب أحيانًا إلى السخرية من نزوات الملوك وهفواتهم على ألسنتهن، دون أن يفوتَه بطبيعة الحال أن يُصوّر الملوك في صُوَره البلاغيّة بمظهر الرعاة مرهوبي الجانب، فقد ملَك القدرة على الإيحاء دون التصريح، والبراعةَ في الكشف عن دخائل الإناث بما هو أعمق من دخائل نفوس الذكور.

الشاعر شودراكَه



ومن المسرحيات التي تُنسب إلى «**شودراكَه**» – أحد معاصري كاليداسه – مسرحية «**العربة الصغيرة المصنوعة من الصلصال**»، وتدور أحداثها حول كارُوداتَه التاجر الموسر الذي أخْنَى عليه الدهر وأوقعه في غرام غانية منعّمة تدعى «ڤاسنتسينه». وكانت الغانية قد تمنّعت على مُريدٍ طارِدَها فلجأت إلى دار التاجر الذي انتصر لها وحَماها. واعترافًا منها بجميله أهدته علبة ذهبية ثمينة فاحتفظ بها وأخفاها. غير أن لصّا كان قد استرق النظر إليهما عاد متسلّلا في هدأة

الليل وسطا عليها لائذاً بالفرار. ولما اكتشف التاجر ما حدث اغتمّ وأَجْهَشَ بالبكاء لإحساسه بالعار لتبديده الأمانة. ولما رأت زوجته الوفيّة ما آل إليه حاله شاركته الشعور والمسؤولية وافتدته بقلادة ثمينة أهداها إياها أيام اليُسر ليعوّض بها الأمانة المفقودة. وتتتابع أحداث المسرحية المثيرة، ومنها أن البعض قد اتهمه بمحاولة قتل الغانية، ولكن سرعان ما يتضح أن الغانية لم تلق حتفها وإنما غُشِّي عليها فحسب. وبعد تداعيات أخرى للأحداث وتغير الأحوال السياسية في البلاد، يستعيد التاجر ثروتـه.

ومما يلفت النظر في هذه المسرحية أنها تقوم على الواقعية الاجتماعية، بل والاقتصادية، وتتناول بالسخرية والإدانة العادات والسلوكيات الأخلاقية والعلاقات الإنسانية التي طغت عليها الروح المادية.

البانْشِيتَنْتَر

ومن الأدب الهندي القديم المكتوب باللغة السنسكريتية ما سُمّي بـ « **البانْشِيتَنْتَر** »، وهو مجموعة مشهورة من القصص الرمزي تَرِدُ على لسان الحيوان ويرويها أحد الحكماء من البرهمان يُدعى «**ڤيشنو سارمَه**» على مسامع أبناء الملك «**أمارا ساكتي**» الثلاثة لتثقيفهم وإرشادهم وتأهيلهم لتسلّم مهام الحكم بعد وفاة والدهم. ولقد رأى المؤلف الحكيم أن يوزّع حكاياه على كتب خمسة يتناول كلٌّ منها موضوعًا بعينه، يبيّن في أولها خطورة مقاطعة الأصدقاء المخلصين والاحتفاء بنصائح المغرضين والمنافقين، ويشرح ثانيها أساليب المحافظة على الصداقة وأهمية العمل بنصائح الحكماء، ويتحدث ثالثها عن الحرب والسلام. وضمّن الكتابين الرابع والخامس موضوعات متنوّعة في شؤون السياسة والأخلاق والقدرة على ضبط النفس. وقد وردت هذه القصص نثراً، إلا من بعض فقرات صيغت شعراً.

ولقد كان لترجمة هذه المجموعة إلى لغات العالم أثرها على الآداب العالمية، ففي العربية مثلا خلّفت ترجمة حكايات كليلة ودمنة أثرها في قصص ألف ليلة وليلة، وفي الإيطالية تركت أثرها في مجموعة **قصص الديكاميرون** و «**حكايات كانتربري**» الإنجليزية و «**لافونتين**» الفرنسية وغيرها. ويجدر بي أن أذكر في هذا المقام أن الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس – رحمه الله – قد تولّى ترجمة «البانْشِيتَنْتَر» بجدارة وروعة أخّاذة إلى اللغة العربية عام ١٩٨٠ .

التيبيتاكه

ومن الأعمال الأدبية الهامة في تاريخ الهند « **مختارات التيبيتاكَه** » أو « **السّلات الثلاث** »، وهي مختارات من أحاديث بوذا ومواعظه مدوّنة باللغة « البالِيّة »، وسُجّلت وفق اختيار دقيق في أول مجلس عام لمريديه بمدينة «**راجا جريهَه**» في عام ٤٧٧ ق. م بعد وفاته بقليل. وتعرّضت هذه المختارات في المجلسين العامّيْن اللاحقين سنة ٣٧٧ ق. م وسنة ٣٤٧ ق. م لتعديلات وإضافات كان آخرها تحت إشراف الإمبراطور «أشوكه»، وأُطلق عليها اسم «السّلات الثلاث» نظراً لتوزيعها على كتب ثلاثة، أولها كتاب «الڤينايَه» أو نظام الرهبنة، وثانيها كتاب «سلّة الحكم» (١١٨) ويضم مختارات من أقوال بوذا ومواعظه، وثالثها «سلّة القانون الأخلاقي الأسمى» [أبِدْهَرْمَه] ويحتوي على تفسيرات وتعليقات على الكتاب الثاني، ليست على لسان بوذا نفسه وإنما على ألسنة تلاميذه ومريديه. ويُعتبر هذا الكتاب الأخير أساس المعتقدات البوذية لا في الهند وحدها، وإنما في سري لانكا وبورما (ميانمار حالياً) وتايلاند وكامبوديا. ويذهب البعض إلى أن جانبا من نصوصه تتشابه مع إنجيل يوحنا في العهد الجديد.

رابندرانات طاجور

دَرَج معظم الشعراء القُدامى في الهند على نَظْم الشعر في مدْح الملوك والأمراء لإضفاء البهجة على حياتهم وإزجاء أوقات فراغهم. وفي المقابل كانت هناك أيضا صفوة من الشعراء يؤمنون بأن الشعر هو الصورة الصادقة الأمينة التي تعكس سرّ الحياة، مثل الشاعريْن «**ڤالميكي**» و «**كاليداسه**»، وحكماء العصور الوسطى الرّاسخين مثل «**كبير**» و «**ناناك**» و «**تشانديداس**» الذين التزموا في أشعارهم بالصدق والواقعية، ومن هنا اكتسبت كتاباتهم، بل وسلوكهم الشخصي، مصداقية وأهمية «رمزية» لا تعكس جوهر عصورهم فحسب، بل تُفصح بالمثل عن كيفية صياغتهم لهذا الجوهر.

وعندما شارفت مرحلة «الإقطاع» في تاريخ الهند على الغروب وبزغ العصر الحديث، ظهر في أفق الهند شاعر احتل نفس المكانة والأهمية التي احتلّها أولئك السابقون، وهو النجم الساطع **رابندرانات طاجور** الشاعر والمؤلّف والروائي والمسرحي والموسيقي والمصوّر والفيلسوف والمتصوّف والتربوي والمُصلح الاجتماعي، والحائز على جائزة نوبل للآداب والفائز بأرفع وسام من ملك السويد وبرتبة فارس (سير) من العرش البريطاني.

ولم يكن طاجور الذي امتدت حياته ثمانين عاما عبر القرنيْن التاسع عشر والعشرين ليستَسْلمَ لطاغوت الاستعمار البريطاني الغاشم أو يلتفت إلى نَظْم قصائد الإطراء والثناء لراچاوات الهند والحكام الإنجليز، بل انبرى بكل حماسة ينشر في العالم بأسره فلسفة شاعر عامر الإيمان بالتجانس والتوحّد بين البشر وأخوّة الشعوب مهما اختلفت لغاتهم وعقائدهم واهتماماتهم، لأنهم جميعا في عُرفه أبناء الله الواحد الأحد خالق الكون ومدبّره، فالحياة في رأيه عيد حافل يُسْهم فيه كل شعب بما يملك من مصابيح المعرفة والبهجة والمحبّة.

كانت الرقّة الكامنة في أعماق نفسه، والتي تَشعُّ منه نحو كل مَن يُخالطُه، هي ثمرة استعداده الفطري المُنحاز غير المُهادِن لأمانة الشعر وصدقه. ومن هنا كان طاجور أحد أدباء الهند القلائل الذين شكّلت سيرتهم الذاتية التاريخ العاطفي والعقلاني لأمّتهم. لقد كانت مشاعره وأفكاره وهواجسه وشخصيته جميعا مشحونة بعقيدة مثالية يمكن تعريفها بـ «المعرفة الحَدْسيّة»، وخلاصتها أن «السّلبية» ليست إلاّ مظهراً جزئيا «للإيجابية»، فالوجود خال من الأسى والفراق والموت، ولا يزال الإنسان منذ بدء التاريخ إلى اليوم ينشد «القيمة» المعبّرة عن الإنسانية الخالدة سواء في مجال العلم أو الفعل أو الأخلاق أو الإبداع أو المشاركة الوجدانية التي هي قيمة الإنسان الخالد غير القابل للفناء. نعم، الموتُ لنا بالمرصاد، لكننا لانفنَى ولا نزول.

***

وُلد طاجور في الأول من يونية عام ١٨٦١ بقصر جدّه الأمير «دوركانات» الثري الأرستقراطي راعي العلوم والفنون، وأُطْلَق عليه أبوه «راڤندرانات» اسم «**رابندرا**» بمعنى الشمس. وقد قضى الأب النصف الأخير من حياته معتزلاً الدنيا الفانية قانعا بما وهبه الله من ثروة وجاه، ينسجُ على منوال النسّاك المُنْقطعين عن العالم، يأمر بالمعروف ويَنهَى عن المنكر.

أمضى طاجور سني طفولته المبكّرة في هذا القصر يتطلّع إلى حدائقه ويستاف أريج أزهاره، ويُصْغي بالليل إلى المربّيات وهن يُردّدن الأساطير ويَنْشدْنَ الملاحم بالقرب من غرفة نومه. وكان صبيّا متمرّدا على أساليب التربية والتعليم السائدة وقتذاك، ضاق بقسوة معلّميه فأحجم عن التردّد إلى المدرسة والتزم القصر، يقرأ ويستزيد علماً ويدرس الموسيقى والرقص والغناء بين إخوته وأخواته. وحين بلغ الحادية عشرة اصطحبه أبوه إلى ضيعته «شانْتي نِكيتان»، ومنها إلى منتجعه الصيفي بجبال هملايا الساحرة حيث فجّرت روعة الطبيعة في الفتى ما يختزنه من شاعرية وخيال، فكان إذا وَلَجَ غابةً أو دَغْلاً نَسِي نفسه ولبث طويلا يُناجيها.

نظَم الشعر منذ كان في الرابعة عشرة من عمره، وصاغ الأغنية، ومارس الرسم والتصوير وعزف الموسيقى وأجاد التلحين والغناء والرقص، وألّف المسرحيات، وألمّ بقوانين التمثيل حتى غدا خبيراً بشؤون الدراما تأليفًا وإخراجا، الأمر الذي أهّله ليُصبح في سِني اكتمال نُضجه جديرا بلقب «دراماتورج» الهند الأوّل.



لوحة ٣٣٣ – رابندرانات طاجور في الرابعة والعشرين من عمره (١٨٨٥).

وتكمن عبقرية طاجور في قُدرته على التسلّل إلى جوهر النفس الإنسانية إلى أن يحتويها. وهو ما عبّر عنه في وضوح الدكتور **طه حسين** بقوله: «إن الذي يملأ نفسك في حضرة طاجور هو تجلّي فكرته الروحية في كل شيء من كيانه المادي». ومع أنه كان في جوهره هنديّا قحّا يستلهم طبيعة الهند وفلسفتها، إلا أنه كان في أعماقه مواطنا عالميا شأنه شأن «مونتسكيو» القائل «أنا إنسان قبل أن أكون فرنسيا». كان مؤمنًا بأن جمال الفن حافزٌ للبَشَر إلى التضامن من أجل الارتقاء بسلوكهم وأذواقهم ومداركهم وأفكارهم ووجدانهم، بل وإلى تحسين مستوى أدائهم في أعمالهم المتخصّصة مما قد يكون له أثر في إحداث تغيير جوهري في المحيط الذي يعيشون فيه. ومن هنا كانت قيمة الفنون في نظره تتحدّد بمدى نجاح مساهماتها في تغيير مجرى الحياة والرّد على تحدّيات العصر ودفع الأحداث في اتجاه تحقيق أحلام البشرية. ومن هذا المُنطلق طوّف طاجور في مشارق الأرض ومغاربها، يُبشّر بالتعاون بين الأمم والتآخي بين الشعوب، ينقلُ رسالة الهند إلى أمصار العالم، ويستقي من رسالات تلك الأقطار ليروي بها بساتين وطنه، ويجلب رسالات تلك الأقطار إلى بني وطنه، إلى جانب علمه الغزير المتدفّق وقدراته الإبداعية المبتكرة وإحساسه المرهف بكل همسة جمال، وإدراكه العميق للروح التي تُملي على الفنان ما يبْدع. ولقد بلغ تأثيره على مواطنيه حدّا لم يبلغه سواه،فلم تتأثّر بأشعاره وكتاباته اللغة البنجالية المحلّية التي كان يكتب بها فحسب، بل وتأثرت بها شتّى لغات الهند.

وفي عام ١٨٧٨ ألحقه أبوه – وكان عندها في السابعة عشرة من عمره ـ بإحدى مدارس بلدة برايْتون، أُتْبِعها بفترة دراسية للأدب الإنجليزي بالـ «يونيفرسيتي كولدج» في لندن، حيث تعمّقت معرفته بأشعار شيللي ومسرحيات شكسپير، إلاّ أن زيارة طاجور الأولى إلى إنجلترا لم تُسفرْ عن إحساس منه بالرضا فعاد إلى موطنه بعد عام ونصف ليعقد قرانه في بساطة وتواضع على فتاة ريفية. ثم طاف بالعالَم شرقًا وغربًا في جولات متعدّدة، فزار إنجلترا وفرنسا وألمانيا والسويد والدانمرك وماليزيا والصين واليابان والعراق وإيران ومصر.

ولم يظفر أديبٌ هندي بإعجاب مثقفي الأمة العربية وتقديرهم بمثل ما ظفر به طاجور، فإذا هم يحتفون به عندما زار مصر عام ١٩٢٦ وفي مقدّمتهم الدكتور طه حسين ولطفي باشا السيد وأمير الشعراء أحمد شوقي والأستاذ عباس العقاد



لوحة ٣٣٤ – رابندرانات طاجور في الثلاثينات من عمره. بورتريه بألوان الپاستيل أعدَّه ابن شقيقه أبانِنْدرانات طاجور.

الذى عدّ طاجور أعلى شأنا وقدرا من كثرة من الأدباء الأوربيين الذين نالوا جائزة نوبل في الآداب، وانبرى يحثّ أصدقاءه ومُريديه على المبادرة إلى ترجمة أعمال هذا الشاعر الفذّ، فلم يُخيبوا ظنّه وتسابقوا إلى ترجمة شوامخ إنتاجه، وكان آخرها «البيت والعالم» على يد الدكتور شكري عياد عام ١٩٨٠، وتحليلا مستفيضاً لمسرحياته فرغَ له شاعرنا المرموق عبد الرحمن صدقي. كما شارك أدباء الأمة العربية في هذا السّباق، فإذا الشاعر اللبناني وديع البستاني والأديب السوري بديع حقي والشاعر الليبي خليفة التليسي يترجم كلٌّ منهم على حدة ديوان «**البستاني**» الشهير لطاجور وغيره من أعماله.

***

كان طاجور يَعُدُّ نظْم الشّعر تطهيراً للنفس؛ فالشّعر — كما يقال — يجعلُ لونَ الحقيقة يبدو في أطياف الألوان السبعة لقوس قُزَح، والشّعر بما يمثّله كفيل بردّ النفوس إلى الطمأنينة حين تجد ما تشتهيه وتتخيّله بين يديها مقروءاً أو مسموعا. والشّعر مثل غيره من الفنون يعمل على تطهير النفس من أهوائها وتخليصها من الانفعالات الضّارة وإزاحة ما تعانيه من قلق وتوجّس وتأجيج قدراتنا على التسامي والاستشراف.

وكان يرى شأن غيره من الحكماء أن حياة الإنسان تكاد تكون متمثّلة في شقّها الأدبي والفني أكثر من شقّها العلمي، وذلك لما في هذا الجانب الفني والأدبي من احتفاظ بما له من سحر وجمال وقدرة على إثارة شتّى المشاعر والانفعالات مهما طال الزمن، على حين أن الأمر ليس كذلك بالنسبة لنتاج العقل في مجال العلم الذي هو في تطور متّصلٌ خَطْوُه، فما نأخذ به اليوم من نظريات قد يتبيّن خطؤه غدا وتحلّ محله نظريات أخرى. وهكذا كان طاجور يرى نظم الشعر تطهيراً للنفس على غرار ما طالعنا به أرسطو في كتابه «فن الشعر» حول **نظرية التطهير «كاثارسيس»**. فالشاعر والفنان كما يرتقيان بوعْيهما يرتقيان بالمثل بوعي المتلقّي، لأن الشعر والفن الصادق يسمو بأرواحنا فوق الصغائر، ويحرّر ذواتنا من ربقة العبودية، وينتشلنا من صخب نفوسنا الأمّارة بالسوء.

***

وقُدِّرَ لزيارة طاجور الثانية لإنجلترا في عام ١٩١٢ أن تُلْهِبَ حماسة الأدباء والمثقفين وفي مقدّمتهم الشاعر الأيرلندي «يـيتْس» والشاعر الأمريكي «عزرا پاوند»، وذلك تقديراً لموهبته الفذّة في المزج الرهيف بين الحسيّة الرومانسية والصوفيّة الروحانية التي تجلّت في قصيدته المعروفة باسم «**جيتا نجالي**» أي «قرابين الأغاني» بعد أن ترجمها بنفسه من البنجالية إلى

الإنجليزية، ونشرها مصحوبة بمقدمة للشاعر «يـيتْس». وتُزيح تلك القصيدة الرائعة الستار عن أرقى عناصر الروحانية الهندية مثل «الغبطة القدسية» والسَّعي الدؤوب للاتحاد بالروح الإلهية التي تميّزت بها أناشيد «الڤيدَه»، فضلا عن عقيدتيْ العشق الإلهي« بهاكتي»(١٥) بمظهريْهما الديني والدنيوي، والإيمان بقيمة العمل اليدوي ومضارعته للنتاج الفكري، والاستغراق الصوفي لإثبات وحدانيّة الله من خلال مظاهره المتعدّدة. ثم تأملاته في الحب وفي الزمان.. وفي الموت.

ويتكون هذا الديوان من قصيدة طويلة تكشف عن نمو وعي طاجور مرورا بمراحل الصّبا والشباب وزهو الرجولة، ودَعة الشيخوخة حين استقرت بذرة الموت كامنة في جسده المتداعي يُعايشها ويتقبّلها راضياً مرحّبا، فإذا هو يقول مداعباً الموت:

«إيه أيتها المَنيَّة.. يا مَنيَّتي.

لِمَ تهمسين همساً خفيضا في أُذني؟

حين يذبلُ الورد في المساء، ويغدو القطيعُ إلى مَراحه،

تتسلّلين خلسة إلى جواري وتتحدّثين إليّ حديثا ساحراً مُبْهماً.

أتتطلّعين إلى مُغازلتي واقتناص حبّي بَهمْسِك المخدِّر المنوِّم وقبلاتك الصَّقيعيّة؟

أواه، أيّتها المنيّة، يا منيّتي!» (١١٩).

***

وقد نظم طاجور الشعر الرومانسي شابّا ما بين عامي ١٨٧٨ و١٩٠٨، ثم انطلق في شعره الصوفي ما بين عامي ١٩٠٩ و١٩١٥، حتى انتهى إلى شعره الواقعي ما بين عامي ١٩١٦ و ١٩٤١.

وبعد صدور ديوان «**جيتا نـچالي**» الذي يتضمن قصائد روحانية من وحي الخيال، حصل طاجور وهو في الثانية والخمسين من عمره على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩١٣ ــ كما قدّمت ــ وقيمتها آنذاك ثمانية آلاف جنيه! فكان أول أديب شرقي ينال هذه الجائزة، ولم يلبث أن تبرّع بريْع قيمة هذه الجائزة للإنفاق على صرحه التربوي والتعليمي «ڤشڤابهاراتي» الذي أنشأه ورعاه في «شانتي نِكيتان».

وكان طاجور هنديّا قحّا يذوبُ عشقا في وطنه. نراه يحدّد لأهله وعشيرته السبيل القويم المؤدي إلى رفعة شأنهم وخلاصهم، فيقول:

«حيثما يتحرّر العقل من الخوف ويشمخُ الرأس عاليا،

وحيثما تتوفر المعرفة بلا قيود،

وحيثما لا يتفتّت العالم إلى شظايا تفصلُ أجزاءها عن بعضها جدران المحلّية الضيّقة،

وحيثما تنطلق الكلمات من أعماق الحقيقة،

وحيثما يمدّ الكفاح الذي لا يعرف الكلَل ذراعيْه ليُعانق المثل الأعلى،

وحيثما لا يضلّ تيار العقل الرائق طريقَه فيتخبّط في صحراء العادات المرذولة،

وحيثما تنطلق عقولكم نحو الفكر والعمل المُتنامي لبلوغ فردوس الحرية،

أناشدُك ربّاه أن توقظ قوْمي من غفلتهم وغفوتهم».

وبلغت نزعة طاجور الصوفية حدّا دفعه إلى مناجاة ربّه مُنشداً:

إلهي، إن بصري عاجز عن رؤيتك،

لأنك أنت حدقةُ عيني.

وقلبي عاجز عن إدراكك،

فلأنت خفقاته وسرّه المكنون.

وهذا الناي الذي أرفعه إلى فمي،

أنت في الحق حامله.

نتنفّس عَبْره أنغامك إلى الأبد،

التي تعزُوها بفيْض كرمك إلينا.

يا حياة حياتي، أعاهدُك الحفاظ على طهارة جسدي على الدوام،

موقنًا أنك أنت الحق الذي أضاء عقلي بنور المعرفة(١٢٠) .

ولقد بلغ حظ ديوان **جيتا نجالي** من الرواج حدّا يفوق التصوّر، فإذا ترجماته تَتْرَى في إنجلترا وأمريكا ومعظم الدول الأوربية. وبلغ ما طُبع من مؤلفات طاجور قبل وفاته ٧٢ كتابا، وبعد وفاته ٣٧ كتابا، ما بين شعر ومسرح ورواية وتربية وفلسفة ونقد ومقال وأغان وأناشيد. ولا يفوتنا أن طاجور هو ناظم نشيد الهند الوطني، بل ومُلحّنه:

« ربّاه يا مَنْ يُضيءُ عقولَ شعبنا بأسره،

وتَهَبُ الهندَ قَدَرَها.

ترديدُ اسمِك يوقظُ قلوبَ أهل البنچاب،

والسِّند وجوچارات وماراثا،

وقلوب الدراڤيد السُّمر ومواطني أوريسّا.

صدَى اسْمِك يجوبُ تلالَ الهِمالايا وڤندياس،

مَذُوبًا في موسيقى مياه نهريْ يامونا وجانجا

ممتزجًا بأمواج المحيط الهندي.

جميعهم يُصَلّي استدرارًا لعطفك وبركاتك،

هاتفين باسمِك حَمْدًا وعرفانا.

يا مَنْ خلاص البشر بين يديك.

يا موزّع قَدَر الهند.

النصر، النصر، النصر لك» (١٢١) .

***

وفي عام ١٩١٣ أتحف طاجور العالم بدُرَّة دواوينه الغزلية المبدعة بإصدار ديوانه المعروف بـ «**البستاني**» الذي ما لبثت الأيدي أن تلقّفته في أنحاء العالم كافة. كتبه بالبنجالية وقام بترجمته إلى الإنجليزية ترجمة فضفاضة، وتسابقت دور النشر العالمية إلى نشره، فإذا الصحف ترحّب به وتزخر بالثناء عليه؛ فهو ديوان يأسر قارئَه ويطوف به على أجنحة رفيقة محلّقة تُضفي على قصائده جاذبية لا تُبارى. غير أن هذا الشاعر العاشق الحالم الخيالي لا يفقد ذاتيّته في غياهب العاطفة، بل يظل صافي الذهن في حراسة ربّة الشعر التي تَحُول دون أن تطمس سُحب العاطفة عقله. ومن الجاذب للنظر أن مجلة «الهلال» آنذاك قد صنّفت هذا الديوان بأنه أعلى قدرا من ديوان «جيتا نجالي» بقولها: إنه إذا كانت «قرابينُ الأغاني» تسابيح روحانية يُردّدها الكبارُ فترفعُ بهم الأرض إلى السماء، فإن قصائدَ «البستاني» أناشيدُ غرامية يشدو بها الفتْيةُ والفتيات فيستنزلون السماء إلى الأرض! وقد حرص طاجور على أن يُلفت نظر قرّاء كتابه «البستاني» في صدْر طبعته الإنجليزية التي أهداها إلى صديقه الشاعر يِيتْس إلى أنه قد نظم أشعار هذا الكتاب قبل أن ينظم قصائده الدينية بزمن طويل.



لوحة ٣٣٥ – رابندرانات طاجور مع ابن شقيقه أبانِنْدرانات طاجور.

وبلغت مكانة طاجور بين صَحبه ومريديه مرتبة مرموقة حتى قيل إنهم كانوا يتبرّكون بتقبيل نعليْه إجلالا وتقديرا. ولا غرو، فقد كان حنونا متواضعاً أرقّ من أزهار النرجس والياسَمين التي يقدّمونها إليه. ومن المعروف أنه من ناحية العقيدة كان يعتنق مبادئ نِحلة «البراهموسماج»[١٢٢] غير الوثنية، والتي كان أبوه يبشّر بها ويدعو إليها، فتحرّر من فلسفة حركة «بهاكتي» التي ينصبُّ مظهرها الدنيوي على تبرئة اللقاء الجنسي من شُبهة الخطيئة، وبهذا اختلف نهجُه عن نهج الأسلاف.

وتتناول أشعاره الغنائية بصفة عامة موضوعات الكوْن والوَحدة والاعتزال والصلوات والضراعات والأسى والفرح والبهجة والفراق والنظام والانضباط وفصول السَّنة، والحب الذي ظفر بالقسْط الأوفى من إنتاجه.

وإذا كانت أوربا قد رعَتْ طاجور بوصفه شاعرا رومانسيا رهيفا من طراز مبتكر لا ضريب له، فقد عرفته الهند معلّما وداعيةً وخطيباً، نطلق في الحديث كان حديثه من عطاء السماء، يُشيع إلهاماً يسري في أعماق الوجدان، وتسبق الأيدي بالتصفيق له قبل أن تنبس به شفتاه. منَحته السماء سحر الكلمة ينفذُ بها إلى أعماق القلوب، فأنزلوه مرتبة النبيّ الشاعر.

وقد تميّز شعره الغزلي بخفّة الظل والبُعد عن الزهو والتظاهر، على نحو ما نلمس في قصيدة «**الهديّة المرفوضة**»:

«وذات صباحٍ.. غُصتُ مع الغائصين في البحر،
وفُزْت بأشياء غريبة الألوان عجيبة الجمال:
فمن شبيه بالبَسمات المتلألئة فوق الثغور،
ومن مُحَاكٍ للدموع المتألّقة في العيون،
ومن نظيرٍ لوَجَنات الصبايا.
وذات مساء.. تحاملتُ إلى البيت نائيًا بأعباء يومي،
وبودّي أن أشتري راحةَ ليلي بتعبِ نهاري.
وكانت الحبيبة عاكفة في قلب الحديقة،
تُمزّق أكمامَ زهرةٍ أنيقة بأناملها الرشيقة.
وقفتُ بها وأحْجَمتُ،
ثم أقدمْتُ وألقيتُ ما بيدي بين يديها،
ولبثتُ صامتًا ساكنًا.
أما هي فحرّكت طرْفَها ورنَتْ إلى مقدمي
ثم حرّكت شفتيْها بخواطرِ عقلِها،
فتحرّكتا بقولها: يا لهذه العجائب!
إني لا آنَسُ لها معنى ولا جدوى!
فنكّستُ رأسي وقلتُ في نفسي: ويْحي ثم ويْحي!
إنني لم أغنمْ تلك التُّحف في معركة! ولا ابتعتُها من سوق،
فكانت غير الهديّة التي تروقُها وتليقُ بها.
وقضيتُ ليلتي تلك أُسَرِّي همِّي ويُسَاوِرُني غَمِّي،
مُلْقيًا عني تلك الهنات على قارعة الطريق واحدة تلو أخرى.
وذات صباح.. مرة أخرى
إذا بأجانب غُرباء قد جمعوا شتاتها ونظموا منثورها،
وولّوا بها غانمين(١٢٣).

***

وفي قصيدة أخرى تبُوح لنا فتاة بما يدور في سريرتها وما يعتريها من هواجس وقد غَلَب الحياء على حديثها:

«إذا ما دنتْ ساعة الموعد، سَرَيْتُ وحدي ليلا

إلى حيث لا ريح تومئ ولا طير يصدحُ مغرِّدا.

تتراصُّ الدور على جانبيْ الطريق صامتةً ساكنة

كأن قاطنيها تماثيلُ صيغت من جَلْمُد.

لكن إيقاعَ خلاخيلي يُفْصِحُ عني كلما خطوتُ خطوة

فيندَى جبيني وأستحي.

***

وإذا ما دَنَتْ ساعةُ الموعد اتخذتُ مِرْصَدي على شُرفتي

لأُصيخَ سَمْعي إلى وقع خُطى حبـيـبي.

فلا حفيف لأوراق الشجر،

وجدولُ الماء رهنُ السُّكون.

وما هو إلاّ قلبي ذلك المُضْرَمُ خفقانًا،

ولا أدري كيف أُخْمِدُ ضِرامَه.

***

وإذا ما دنتْ ساعةُ الموعدِ ووصَل حبيبي ليقعدَ إلى جانبي

ارتجفَ جسدي وانْسَدَلَ جَفْنايَ،

ويهفُو النسيم ويدجُو الظلام

وتُطفئ الريحُ السّراجَ وتحجب الغيومُ النجومَ

ولكن.. ثمة دُرَّة فريدةٌ فوق صدري تنيرُ ساطعة(١٢٣).

وهناك قصيد أعدَّه طاجور لفتاة تنتظر بلهفة وشوق وصولَ حبيبها. وإذ طال الوقتُ دون ظهوره بدأ الشك يدبّ في أوصالها، لكنها ما تلبث أن تعلم بوصوله فلا تتّجه لاستقباله بل تُسارعُ إلى مرآتها تتفقّدُ جمالَ طلعتها وأناقةَ ملبسها قبل أن يقع عليها بصره، ثم تتباطأ هنيهة دلالاً قبل الترحيب بالمحبوب الغالي. وقد تُذكّرنا هذه القصيدة هي وقصيدة «بادري إلى بحيْرتي» التالية لها بالكتاب الثالث من ديوان «**فن الهوى**» للشاعر اللاتيني **أوفيد** حين التفت إلى النساء يُسدِي إليهن النصح، وإن لم ينزلق طاجور إلى المجون الذي يحفل به هذا الديوان:

هلمّي أيّتها العروسُ الهيفاء الصبيّة فاستقبليه.

دعي الآن ما بين يديْك.

إنه يَطْرُقُ البابَ المُوصدَ هازًا سلسلتَه.

فإذا هَمَمْتِ باستقباله

فلا يَعْلُوَنّ لخُلخالك رنين،

وتمهّلي في خُطاك.

ثم خلِّي عنك يا عروس.

لقد جاءك الضّيفُ في المساء.

وإن اقتضى الحالُ أو خَجَلتِ

فاحجُبي وجْهَك بشِغَافِ خِمارِك الحرير.

وإن غَالَبَكِ الحياء

فلا تنْبَسِي ببِنْت شَفَة.

وإن أَلقَى السؤال فلا تُجيبي،

وحسبُكِ إغضاءُ الجفون.

ولايكونَنّ لأساوِرك من رنينٍ وأنت تَهُمِّين بلُقياه.

وإن اسْتَحْيَيْتِ فلْتَصْمِتي.

ألم تَفْرُغي بعدُ من مَشَاغِلكِ أيتها العروس؟

أَصْغي

ها قَدْ وصلَ الحبيب.

أَفَلَمْ تُشْعِلي القِنديلَ في الفناء؟

أَفَلَمْ تُنَسِّقي سَلّةَ الأزهار؟

أَفَما وضَعْتِ علامةَ السَّعدِ على مَفْرِق شعرِك بعدُ؟

أفلاَ تَفْرغين من زينتك،

فتاةَ الخِدْر يا عروس؟

فارِسُكِ قد عِيلَ صبرا.

فلتُقْبلي عليه بدفءِ اللقاء.

ودّعيه قبل أن تأزفَ لحظةُ الرحيل(١٢٣).

***

وفي قصيدة «**بادري إلى بحيرتي**» نسمع من ترانيم الحب لحْناً نَاعماً:



لوحة ٣٣٦ – الشاعر طاجور والراقصة. حفر على سطح معدني للفنان ناندانال بُوز.

إذا مللتِ الكسل واشتقت لَهْوَ العمل،

وشئتِ أن تَملئي جرّتك،

فخلّي عنك الضَّجَر،

وبادري إلى بحيرتي،

فماؤها يهفو إلى قدميْك ويبوحُ لهما بسرِّه.

هُو ذا ظلُّ الشؤبوب المُتدفّق فوقَ الرمال،

وتلك غيومٌ متهاديةٌ فوق قمم الأشجار،

وكأنها كثيفُ الشَّعر فوق حاجبيْك.

إني لأسْمَعُ وَقْعَ خُطاك لأنها خافقةٌ في سريرتي.

ألا هَلُمّي وبادري إلى بحيرتي،

واملئي جرّتك.

وإن مللتِ وآثرت الكسل،

فخلّي عنك الضَّجَر وبادري إلى بحيرتي.

هنالك تنطلق أفكارُك من سَواد عينيك

كما تتطاير العصافيرُ من وكَناتها.

تُرْخين عنك الوشاحَ حتى يَسقُطَ إلى قدميْك.

هلمّي إلى بحيرتي

إن لم تري مندوحةً عن الكسل.

وإن بدا لك أن تغوصي فى الماء،

فتعاليْ تعاليْ إلى بحيرتي.

وإن مللتِ مداعبةَ الحَصى والرمال

فطوِّحي بالنقاب،

وبادري يا حسناءُ إلى بحيرتي.

هلمّي إليها.

وخَلّي إزارَك على الشاطئ واحسُريه عن خَصْرِك.

فزُرقة اللُّجين كفيلةٌ بستْرك عن الأعين.

سيشرئبُّ الموجُ ويتطاول مُقبِّلاً جيدَك هامسًا في أذنيك.

هَلُمّي إلى بحيرتي،

إن اشْتَهيْتِ الغوْصَ في الماء.

وإن حُقّ عليك الجنون ـ والجنون فنون ـ

واشتقتِ طعمَ المَنون

فبادري بالسكون إلى بحيرتي.

هلمّي إليها وتعاليْ.

بحيرتي باردةٌ ما لها من قرار.

خَدّاعةٌ جامدةٌ لم تعهدي مثلَها.

النورُ ظُلْمةٌ في عُمقِها البعيد.

والنومُ بلا أحلام،

والليل والنهارُ سيّان

فهَلمّي إلى بحيرتي

إن شئتِ الموتَ غَرقا(١٢٣).

***

وإليك قصيدة تغازلُ فتاة ورَدت الماء:

مررتِ يا رجراجةَ الرِّدف وإبريقُك يتّكئُ على خَصْرِك.

فَلِمَ تثنّيتِ بغنجٍ ودلالٍ والتفتّي نحوي،

وتطلّعتِ صوْبي من خلال خمارك الهَفْهاف؟

يا نظرةً انبثقتْ من جَوْفِ عتْمة

لافحةً وجهي كخَطْرَةِ نَسْمة،

تمرّ بصفحة الماءِ المتماوجِ الشفّاف،

وتذهبُ في سبيلِها إلى الضّفاف.

هل أنتِ إلاّ عصفورُ الظلام لاذَ ليلةً بحُجرةٍ بلا سِراجٍ،

كالسّهمِ مَرَقَ من نوافذها،

يغيبُ عن العِيان مختفيا في الظلام.

رجراجةَ الرِّدف وإبريقُك يتّكئُ على خَصْرِك.

أنت محجوبةٌ كنَجْمة وراء الجبال،

وأنا عابرُ سبيلٍ في الطريق.

ولكن بربِّك لماذا توقّفتِ لحظةً من الزمان،

ورنوْتِ إلى وجهي من خلال حجابك،

حينَ كنت تَمُرّين على ضفة النهر وإبريقُك يتّكئُ على خَصْرِك؟(١٢٣).

***

ويروي الشاعر اللبناني وديع البستاني، مترجم «مختارات من ديوان البستاني»، أنه كان في زيارة لطاجور في داره بالهند، وإذا هو يراه وقد عقد حول عنقه طوْقًا من أزهار الياسمين زاهيةً نضيرةً كعقْدٍ من اللؤلؤ تتوسّطه وردةٌ حمراء. وإذ فطن طاجور إلى دهشة ضيْفه بادره قائلا: ذات يوم بينا أتريَّضُ بين أزهارِ حديقتي جاءتني صبيّةٌ ضريرة لتقدّم إليّ هذا الطّوْق من الأزهار، فنَظَمْتُ لها هذه القصيدة:

رُبّ صُبْحٍ ألقتْ على بستاني	**ربّةُ النور حُلّةَ الأرجوان**
وازدهت بالنّدَى الأزاهرُ حتى	**خِلتُ أكمامَها ثغورَ الحسانِ**
أقبلَتْ بنتُ أمِّها وأبيها	**ظبيةٌ لا بأعينِ الغزلانِ**
بِنْتُ عشرٍ وبعضُهُن تهادَى	**في حَيَاها وحيْرةِ العُميانِ**
ويديْها مدّت بطوْقِ الزهر	**وغضٍّ النرجس الريّانِ**
قلتُ «أحسنتِ» ثم حَلّيتِ جيدي	**بشذَيّ من نفحة الإحسانِ**
وتجارتْ دموعُ عيني على العقْد	**سجامًا من رأفة وحنانِ**
هي مثلُ الأزهار عمياءُ لا	**تُبصر شيئا من حُسنها الفتّانِ(١٢٣)**

***

وعندما بلغ طاجور الستين من عمره في عام ١٩٢٩، مضى يمارس الرسم والتصوير، فأقيمت له المعارض لا في الهند وحدها بل في شتّى العواصم الأوربية. ويعترف طاجور بأنه لم ينهلْ من أيٍ من مذاهب التصوير المعروفة وقتذاك، بل نبعت رسومُه ـــ كما جاء على لسانه ـــ من حسِّه الغريزي بالنغم والإيقاع، ومن نشوته بمزج الخطوط والألوان في تآلفٍ وتناغم وانسجام. وبعبارة أخرى: كانَ ينْظِمُ في رسومه شعراً بالخطوط والكلمات، فارتفعت إبداعاتُه التشكيلية إلى مصافِ شعرِه المنظوم.

وحين التقى طاجور بغاندي، نشأت بينهما علاقةٌ روحيّة رفيعة تتّفق ومستواهما الفكري الراقي الاستثنائي وفلسفتهما الإنسانية السامية، فإذا غاندي يُطلق على طاجور لقبَ «**جورو ديڤ**» أي المُرشد الروحي، فيبادله طاجور بلقب «**مهاتما**» أي الروح العظمى. وما من شك في أنهما كانا معا – وما زالا – أكثر مفكري الهند عظمة ونبلا وشهرة وإشعاعا في أرجاء العالم كافة.

***

وقد قدّم الشاعر طاجور كثرةً من المؤلّفات الروائية وإن لم ترق إلى مستوى قصائده. ومثلما تُعدّ قصائدُ «**قرابين الأغاني**» [جيتا نجالي] خاتمةَ أعماله في مجال الشِّعر، تُصنَّف روايته «**جورا**» بوصفها أرفعَ أعماله قدراً. وهي تفوق في طولها أيَّ عملٍ آخر له، كما تحتشد بمشاهد الجدل والمحاجة والمناظرات بأكثر مما تحتمله الروايات القصصية عادة. وبرغم ذلك فهي عملٌ عظيم خلاّق، تكمن روعتُه لا فيما أوْدعَه فيه طاجور من جدلية متألّقة بقدر ما عرض في ثناياها من آراء اتخذت شكل مشاهد مُترعة بالحياة. ويكاد أغلب النقّاد يتّفقون على أن سرّ شهرة روايته «**چُوجا چُوج**» يكمن في التصوير الفني الثاقب للظواهر النفسية، كما ينحوُ البعض إلى حسبانها دُرّةَ أعمال طاجور الروائية، ويُضيفون أنه حتى إذا لم يكن قد تناول شيئا غيرَ كتابة الرواية فسيظلُّ طاجور مستحوذاً على قصب السبق في تاريخ الأدب البنجالي.

***

وكان فوزُ طاجور بجائزة نوبل في الشعر سبباً مباشراً لإضافة الهند إلى الخريطة الثقافية العالمية، وظل طاجور لسنين طوالٍ سفيراً غير رسمي للهند إلى شتّى أرجاء العالم. وبالإضافة إلى ما بثّته هذه الجائزةُ في نفوس مواطنيه من اعتزازٍ وزهوٍ قومي فلم يكفّ طاجور عن حثّ مواطنيه على أن يفتحوا نوافذَهم على العالم الواسع، وأن يحاولَ كلٌّ منهم أن يكون نموذجا للمواطن الهندي السّويّ وفي الوقت نفسه مواطناً عالميّا سويّا.

وكان طاجور قد شدّت انتباهَه في باكورة شبابه مقولةٌ لأحد المُصلحين الاجتماعيين ظلّت لاصقة بضميره إلى النهاية، مؤدّاها: «أن أوربا المسيحية لم تأخذْ من موعظة المسيح إلاّ شقّها الأول الذي يُبرزُ أهميّةَ توحّد المسيح بالربّ، مُغْفلةً شقَّها الآخر القاضي بضرورة توحُّد المسيح بالبشر». وقد صرَف طاجور ما تبقّى له من عمر في تفسير هذا الشّق الأخير والدعوة إلى توحّد الإنسان بالإنسان. ومن هذا المنطلق سخّر جهوده في سبيل تخليق حضارةٍ جديدة تنادي بالتآلف بين الشرق والغرب.

كان يؤمنُ بأن الحضارةَ الغربية ليست أجنبية، وإذا كانت قد نشأت في بلدان أوربية وبين أقوام غرباء إلاّ أنها من الوُجهتيْن التاريخية والواقعية حضارةٌ إنسانيّةُ الهدف، فهي الثمرةُ الأخيرة في شجرة الحضارات السابقة عليها، وإن كان مع ذلك لا يُنكرُ وجودَ عناصرٍ محلّية في كل حضارة من الحضارات تربطُها ببيئتها.

كان طاجور من المؤمنين بالرؤية التوفيقية للثقافة في اتصالها الدائم المُثمر بالثقافات الأخرى وبتفاعلها معًا، فما أشبه الثقافة بالنهر، إذا فقدَ روافدَه التي تنحدر إليه من الشرق والغرب فَقَدَ مَعينَه الذي ينْضُبُ دونه، فلا مناصَ من إزالة الحواجز بين الحضارات حتى يُتاح الحوار المُثْمر. وهذا لا يعني بطبيعة الحال فَصْمَ الروابط بالماضي، فالإنسان تاريخٌ متّصل، وقيمُ المستقبلِ هي الثمارُ الجديدة على نفس الشجرة التي طَرَحَتْ الثمارَ القديمة، ولن يكونَ ثمة عملٌ أدبي أو فني له قيمتُه إلاّ إذا كان موصولاً بماضيه، فإذا ما انْبَتَّ عن ماضيه فَقَدَ روعتَه وتحوّل إلى شكلٍ أجوف برّاقِ المظهر خاوي الباطن، فكما نُقَسِّمُ الزمنَ أطواراً علينا أن نَدَع الحاضرَ يعانقُ الماضي بالذِّكرى ويُطوِّقُ الغدَ بالحنين.

ويصف الفيلسوف الألزاسي «**ألبرت شفايتزر**» مؤرخ السيرة العطرة للموسيقار الشامخ باخ – الذي درس الطب واللاهوت وأمضى حياته في أواسط إفريقيا يعالجُ الأهالي بدافع إنساني – يصف شاعرَنا بقوله: «طاجور في نظري هو بمثابة «جوته» الهند، فقد عبّر عن تجربته الذاتية بأسلوب ساحرٍ أعمقَ وأبلغَ من سابقيه. إن هذا المفكّرَ النبيلَ لا ينتمي إلى قومه فحسب، بل إلى الإنسانية جمعاء».

لقد كان طاجور مواطنًا عالميا بكل المقاييس، غمرَتْ أعماله مجالات الفنون والآداب بالمحبّة والورع الشاعري على غرار أبي العلاء المعرّي ودانتي ألّيجييري، وصادف معاصروه في أعماله السلوى والعزاء والمقدرة على مداواة نفوسهم

There is a passage in the Atharva Veda in which it is said that when his body of man was raised upwards he found also the oblique sides and all other directions in him. It means that through the freedom of his bodily posture he finds himself in a large perspective which offers him not only individual facts and things but a great unity of view through which he acquires his own extension around himself. It also has its inner aspect, his mind also has its own view ... find his reality across the border of his individual self. This denotes his spiritual freedom, his right of entrance into the heart of the all. We have eyes which relate us to the physical universe. We also have a special faculty which helps us in finding our relationship with the supreme self of man. It is our imagination which in its fuller stage of development is peculiar to us. It has its vision of wholeness which is not necessary for the biological purpose of physical survival but for bringing in us a sense of perfection which is our sense of immortality. For perfect,

لوحة ٣٣٧ – صفحة من مخطوطة كتاب "عقيدة الإنسان" بخط يد طاجور.

الجريحة، وتطلّعوا إليه بحسبانه حكيما شرقيًا سديدَ الرأي، ومفكّرا حصيفًا، بل وأحيانا نبيًا مُرْسلا!

***

وبعد غروب عهد الملكة ڤيكتوريا الاستعماري المديد، أدرك الشعبُ الهندي الذي شُلَّت حركتُه أثناء هذا الحكم الطاغي أن مثل هذا القمع المُستبدَّ لا يليقُ بماضيهم النّاصع، فأصدر طاجور كتابه «**كاتاأوكاهيني**» [قصص وحكايات] في عام ١٩٠٠ الذي يضمّ مجموعة من القصائد الوطنية تشيدُ بأمجاد الوطن التليدة، قاطعًا على نفسه العهد أن يذُودَ عنه. وبالرغم من تنديده المتواصل بالاستعمار البريطاني الغاشم إلاَّ أن اسمَه لم يَرِدْ قط بين أسماء قائمة المشبوهين التي أعدّتها الحكومة، وإن ظل بصفةٍ مستمرة قيْدَ المراقبة. وبينما عبّر عن أسفه على ما يرتكبه الحكمُ البريطاني في حق الشعب الهندي بما لا يواكبُ رفعةَ الثقافة البريطانية، إلا أنه اعترف في الوقت نفسه أن الهند إذا ما قطعتْ صلاتها بالفكر الغربي ستفقدُ عنصرا مهمّا في محاولتها بلوغ الكمال.

ولم يتجلّ تأثير طاجور على الدوائر الأدبية إلاّ بعد أن بلغ الخمسين من عمره، فلقد ظلت عبقريتُه محجوبةً على امتداد ثلاثين سنة وراءَ حاجزِ لغتِه البنجالية حتى بين قطاعٍ لا يُستهان به من مثقّفي الهند. وفي عام ١٩١٢ أُتيح لطاجور وهو في زيارة لإنجلترا لقاءُ مجموعة من فطاحل المفكّرين الإنجليز لتقويم إنتاجه، وبصفة خاصة أعماله النثرية والشعرية غير السياسية والمُشربة بالروح التصوّفية المطلقة المأثورة عن الشرق.

وكان أولَ ما استرعى انتباه الأوساط الأدبية الإنجليزية هو ديوان «**قرابين الأغاني**» [**جيتا نجالي**] الذي دعاه كبارُ النقاد الإنجليز منظومةً شعرية «لا يُدنِّسها عيبٌ ولا يشُوبُها خللَ».

وعند بلوغه الثانية والخمسين في عام ١٩١٢ رحَل طاجور إلى إنجلترا من جديد مُصْطحباً معه هذه القصائد التي ترجمها بنفسه إلى الإنجليزية، حيث تولّى الشاعرُ «ييتْس» تلاوة قصائد «القرابين» على جمهرةٍ من أرفع الأدباء والفنانين الإنجليز.

وهكذا شكّلت رحلةُ طاجور إلى إنجلترا قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى نواةَ شهرته العالمية. فبعد أن منحته جامعة كلكتا درجة الدكتوراه في الآداب في ديسمبر عام ١٩١٣ منحته الحكومة البريطانية رتبة «الفروسيّة» في يونية عام ١٩١٥.

وكان طاجور يَعتبرُ الحرب العالمية الأولى هي النتيجة المنطقية لحضارةٍ جشعةٍ متكالبةٍ على المادة تندفعُ نحو حتفها الذي تستحقُه. وعندما بدأت السلطات البريطانية في الهند تمارسُ العنفَ والتنكيل بالمواطنين الهنود وتزجُ بالرموز الوطنية في

السجون وتعتقلُ الزعماءَ الوطنيين، بعثَ طاجور إلى نائب الملك بالهند رسالةً شهيرة يتخلّى فيها عن رتبة «الفارس» البريطانية التي مُنحَها من قبل. وأسفر هذا الإجراء الحازم عن موقف سلبي إزاءَه عندما شرع في رحلاته إلى الخارج من جديد في عام ١٩٢٠، فلم يصادفْ وجودُه الترحيبَ الجدير به لا في إنجلترا ولا في الولايات المتحدة الأمريكية، على حين قوبلت محاضراتُه في غيرها من الأقطار بحماسة بالغة واهتمام شديد.

وقفتْ الكاتبة الروائية «**بيرْل بَكْ**» مؤلفة الرواية الإنسانية الكبرى «الأرضُ الطيبة» تُحيِّي طاجور في مناسبة الذكرى المئوية لتكريمه قائلة: «حين يخاطبُنا طاجور ــ رمزُ الجمالِ الطاهر ــ فهو يقودُ الروح الإنساني عن طريق العقل نحو الله. ولا أعني الإلهَ الوضعي ضيّق الأفق الذي ابتدعه الإنسان، بل روح الكوْن الخلاّقة التي تسمو على كل ما هو شكلي من العقائد وتتجاوزُه. أوْلى بنا أن نُطلقَ على طاجور اسم «الشاعر العالمي»، لأن كلماته جميلةٌ جليلة رقيقة، قد تكون حسّيةً ولكنها ليست شهوانية، وشاملةً لا تقتصرُ على محبة الله والعلاقة بين الله والإنسان فحسب، بل وتتناول بالمثل محبّة الإنسان للإنسان.. إن الحسَّ الجمالي العميق يغمرُ أشعارَ طاجور فيكسُوها نُبلاً ويُدْنيها من القلب، ونحن في حاجةٍ ماسّة إلى مثل هذا الشاعر، لأن فنان اليوم بات حائرًا عند مفترق الطرق يُواجه مأزقا عصيبًا. هل يقودُنا نحو المستقبل أم يتقيّد بالماضي؟ فإذا قادنا حثيثا نحو المستقبل خَسِر أولئك الذين حُرِموا نفاذ البصيرة وما أُوتوا من القُدرةَ على التنبؤ. وإذا آثر العودةَ بنا إلى الماضي توقّف نُموُّنا. لكن طاجور تخلّص بفطنته من هذا المأزق وأفلتَ من الشَّرَكيْن. ذلك أن نظرَه كان مُركّزًا على مستقبل الجنس البشري بأسْره حين يزدهرُ الخيرُ فوق شجرة المحبّة المُلْهَمة».

***

وحين حَضَر الموتُ طاجور، وكان في سن الثمانين مُقيمًا في ذات القصر الذي وُلد فيه بالقرب من كلكتا، انبرى مريدوه يُنشدون أغنيةً كان قد نظمها قبل سنوات لهذه المناسبة مُوصيًا إياهُم إنشادَها حولَه عندما يحين حفلُ الرحيل كما آثر أن يدعوه:

أيْ أحبابي
ناشدتُكُمُ أن تتمنَّوْا لي غِبطةً تَغْمُرني لحظات الرحيل.
ها هي ذي تباشيرُ الفجرِ تنسابُ من ضُروعِ الشَّفق،
فتنفسحُ أمامي الدُّروبُ المُفْضيةُ نحو آفاق الخلود.
ها أنذا أستهلُّ رحلتي صِفْرَ اليديْن
وإن أُتْرِعَ قلبي بالأمل.
ومثلما نَعِمتُ بالحياة وأشبعتُها عشْقًا
سأعشقُ الموتَ كما عَشِقْتُ بهجةَ الحياة.
ها هو ذا محيط السلام يترامَى أمامي.
هلاّ أطلقتَ شراعَك أيها الرُّبانُ(١٢٤).

***

ومن السجن الذي كان الزعيم جواهر لال نهرو ينزل به، أرسل إلى محرّر مجلة «فِشْفا بهاراتي» عزاءً يرثي به صديقه طاجور أقتبسُ منه هذه الفقرة:

منذ الأزل كُتبَ على أحبابنا كافةً أن يذوقوا الرَّدى ذات يوم. وهكذا لم يتسنّ لطاجور الإفلاتُ من الموت فيحيا خالداً. ما أكثر ما يُخامرُ خاطري احتمالُ ألاّ أسعدَ برؤية طلعته البهيّة، أو أُصغي إلى صوته الرقيق بعدُ، فأحسّ أن هذا أفدحُ ظلمٍ لحق بي طيلة حياتي. كم كان شوْقي إليه بالغا حتى تمنّيت الخروج من السجن لألقاه ولو لمرة واحدة. لم يكن بين يدي موضوع خاص أبغي البوْح به له، ولم يخطر ببالي أن أُثْقِلَ عليه بهموم الهند، بل كنت مُشوقا إلى الجلوس إليه فحسب. لكن القضاء حمّ، وانتقلت الوديعة إلى بارئها. وبدلا من الاستسلام للحزن والشجن دَعْنا نجهر باعترافنا، فكم كنّا محظوظين أن التقينا هذه الشخصية الجليلة وعايشناها.. أيّ طاقة خلاّقة مُذهلة تلك التي تملّكها القطب العظيم رابندرانات! كم أشفقت أن أرى جلاله يخبو ويذبل، وأعترف أني تمنّيت له أن يموتَ وهو يتسنّمُ ذروةَ مجده وعطائه كما ينبغي لمثله أن يموت. لسوف يعبر طاجور مئات العصور حيّا شامخًا، أمّا مارشالات عصرنا ومستبدّوه وسياسيّوه المتشنّجون فسيكونون قد شبعوا في ذاكرة التاريخ والعالم موتًا ونسيانًا(١٢٥).

***

كم تغنّى طاجور بالحب والحياة طوال عمره، واعتبرهما الوسيطيْن الجوهرييْن لاكتساب المعرفة التي يعتقد أن الهدف منها الحكمةُ لا الحذلقة. ومن هنا راودته وألحّت عليه فكرةُ تشييد صرحٍ تعليمي مبتكر – على نحوٍ منافٍ للقواعد المتعارف عليها – للدراسات المعاصرة الممتزجة بالروح القومية للهند يجعل منه حجر الأساس التربوي المثالي لا لتزويد مواطنيه فحسب بثقافة تؤكّد هَوِيَّتَهم وتاريخهم وتقاليدهم بل والعالم بأسره. واختار له موقعا في بالپور التي تبعدُ عن كلكتا قرابة خمسة وثمانين كيلو مترا. وكان والد طاجور قد شيد به قصراً للاعتزال والتأمل، لكنه ما لبث أن نَزَل عنه راضيا لابنه الذي شَغَلَه وشرع في تحقيق حلمه على أرض الواقع، فأضاف إليه جناحا تعليميا مبتكرا عام ١٩٠١ بهدف تزويد عقول الصغار بإلهامات الحياة المُثلى وأُلفة الأفكار الحديثة التي تحثّ على البحث والتقصّي والإبداع والابتكار، فجاء مدرسةً نسيجَ وحدها، متحرّرةً من القيود كافةً تجنّبا لما سبق أن عاناه طاجور في صباه من تعنّت معلّميه وصدامه المستديم معهم حتى كاد أن يَعتبر المدرسة بنظامها سجنا بغيضا! وبدأ المدرسة بأربعة أطفال ضمّ إليهم ابنه «راتندرا»، وأطلق عليها اسم «شانتي نكيتان»، ومعناه الحرفي «مدرسة السلام».

وبرغم أن كثيرين من مريديه كانوا يظنون في مبدإ الأمر أن هذا المشروع ليس إلاّ نزوة شاعرٍ يُحلّق في الخيال، فإن ذلك لم يُثنه قط عن عزمه أو عن أن يسخو بجهده وعزيمته لبثّ الحياة والحيوية فيه، وترديد أغانيه التي لم يكفّ قط عن إنشادها، وعن تلاوة قصائده الشعرية، وعن سرد أساطيرَ ملحمتيْ الرامايْنَه والماهابْهارَاتْ، وعن مشاركة الصِّبية ألعابَهم وحواراتهم ويروقات مسرحياتهم ورقصاتهم الكلاسيكية. وكان الأساتذةُ والمعلّمون يعيشون جنبا إلى جنب مع تلاميذهم حتى يجمع بينهم الشعورُ الصافي بالألفة والثقة والصداقة، يتقاسمون البهجة والألم بالتساوي في عالم مزّقه الجشع والأنانية والكراهية والغرور.

وذاع صيت هذه المدرسة الدولية في أنحاء العالم بعد أن تشعّبت أنشطتُها فاجتذبت بأقسامها الأكاديمية والفنية والعلمية الطلاّب من الشرق والغرب على السواء. وجرى افتتاح هذا المعهد الذي أطلق عليه طاجور اسم «ڤشْڤا بهاراتي» في عام ١٩٢١، وأقرب ترجمة لهذا الاسم هي «جامعة العالم الهندية».

ولـم يُضْف طاجور على هذه الجامعة أي طابع ديني، بل شيّد بها معبدا بسيطا مجرّدا من أي معالـم تُشير إلى عقيدة بعينها، فانطلق الطلبة والأساتذة على اختلاف عقائدهم يقيمون صلواتهم ويزاولون شعائرهم مؤمنين بأن الأديان جميعا تتّجه إلى الإله الواحد الأحد. ولعل طاجور كان مؤتسيا فيما فعل بـ «**مُحيي الدين بن عربي**» ذلك الأندلسي المسلم المتصوّف المؤمن بوحدة الوجود حين قال:

لـقـد صار قـلـبـي قـابلاً كـل صـورة ... فـمـرْعًـى لـغـزلان وديـرًا لـرهـبـان

وبـيـتًـا لأوثـان وكـعـبـة طـائـف ... وألـواح تـوراة ومـصـحـف قـرآن

أديـنُ بـديـن الحـب أنَّـى تـوجّـهـت ... ركـائـبـه، فـالحـب ديـنـي وإيمـانـي

ودرَج الطلبة والأساتذة على أن يحملوا في غدوهم ورواحهم سجادة صغيرة مطويّة يجلسون عليها وهم بين أحضان الطبيعة في ظلال الأشجار أو على ضفة جدول حيث تُعقد مجالس دروسهم، إذ جرت العادة ألا يلجئوا إلى فصولهم إلا عند هطول المطر أو هبوب الريح العاصفة. وإذ تُنادي الفلسفة الهندية بأن الإنسان جزء من الطبيعة فلا يكاد الطلبة والمدرّسون يَخْطون إلى حدائق «شانتي نِكيتان» الفيحاء المغطاة بالعشب والأشجار والأزهار حتى يخلعوا نعالهم ويسيروا حفاة اندماجا مع عناصر الطبيعة.

وبالرغم من أن الهندوكية كانت الخلفيّة التي تُمثِّل جميع أنشطة مدرسة شانْتي نِكيتان، فإنها مع ذلك كانت تحتفل بأعياد ميلاد الأنبياء والمُرسلين مثل النبي محمد عليه الصلاة والسلام والمسيح عيسى عليه السلام والحكيم بوذا وغيرهم. ومع أن مبعث الإيمان والإيحاء كان هنديا في جوهره إلاّ أن مسلك طاجور كان إلى ذلك إنسانيا عالميّا من البداية إلى النهاية، لا يفتأ يردّد دعاءه بين الحين والحين: «ربّاه، إياك أدعو أن تَمُنّ عليّ بنعمة الإيمان بالحب الأسمى، وبنعمة الحياة عند الموت، وبنعمة النصر عند الهزيمة، وبنعمة القدرة المتوارية وراء رقّة الحب، وبجلال ألَمِ الإساءة الذي يتقبّل الأذى ويترفّع عن أن يردّه».

وبحلول عام ١٩٣٠ كانت «جامعة السلام» أو «شانتي نِكيتان» قد زخرت بأعظم الأساتذة من جميع التخصّصات وأساطين الفنانين النابغين من جميع المجالات الفنية سواء التشكيلية أو الدرامية أو الموسيقية أو مدارس الرقص من شتّى أنحاء العالـم غربا وشرقا ومن سائر أرجاء شبه القارة الهندية، ممّن أُشْربوا أهداف طاجور الإنسانية المثالية الساعية إلى المؤاخاة بين البشر وتحطيم ما بينهم من حواجز، حاملةً معها الأمل بصحوة جديدة لمؤاخاة الطبيعة التي اتخذ طاجور من إبداعاتها الوافرة مواقع لصلوات الصباح الباكرة التي تحثّ على قيمة البذل والعطاء، وإذا الطلاب يُهرعون إليها حفاةً كما أسلفت، تغوص أقدامهم الصغيرة في الأتربة الحمراء التي تفترش الدروب والمسالك بين صفوف شجيرات البرتقال والليمون التي غرسها طاجور بنفسه.

وما تزالُ هذه الجامعة الدولية الفريدة تمارسُ رسالتَها النورانية إلى اليوم على هَدْي التعاليم المثالية للْـ «**جورو ديف**»، يُشرف على شؤونها مجلسٌ قدير من الأمناء. وما كاد طاجور يُسْلِم الروح حتى التزم الزعيم الراحل جواهر لال نهرو بإدارة هذه الجامعة إلى أن لقي ربّه.

***

ولقد أدّت الموسيقى دوراً بالغ الأهمية بين إبداعات طاجور الفنية، ولا غرو فقد نشأ وترعرع في بيت كانت أروعُ الألحان الهندية يتردّد صداها في ردهاته يوماً بعد يوم، فإذا هو يتشرّب قواعدَها وتقاليدَها حتى غدت جزءاً من كيانه وقاعدةً راسخة لتذوّقِه الموسيقي. وكان التواشجُ الحميم بين الموسيقى والكلمات ظاهرةً مميّزة لمؤلفاته. وإذا كان أعلى مؤلِّفي

الموسيقى الهنديّة قدْرا ـــ حسبما جاء بمخطوطات العصور الوسطى السنسكريتية ـــ هو «**ڤاجيا كاراكا صانع الكلمات والألحان**»، فإن هذا الوصف ينطبق بالمثل على رابندرانات طاجور الذي كان على دراية واسعة بقواعد علم العَروض وأوزان الشعر الذي ساد تأليف الأغاني القديمة وملَكَ زمامَها من خلال المران الطويل والمثابرة الدؤوبة، فإذا هو يكتشف الأواصرَ التي تربط بين الكلمات واللحن التي كانت غامضةً غائبة عن موسيقى عصره الكلاسيكية، ولكنها ما تزال تحيا في الكثير من الأغاني الشعبية البنْجالية التي استوحَى منها طاجور إلهاماتَ أشعاره وألحانَها. ولا نزاعَ في أنه كان شديد الإعجاب بالبراعة الفائقة للمغنّين والعازفين المحترفين المعاصرين له، غير أن أكثرَ ما استهواه واجتذبه إليهم هو ما تنطوي عليه ألحانُهم الشعبية من بساطة، فإذا هو يجاري هذه البساطة، وبصفة خاصة عند لجوئه إلى استخدام «مقامات الراجا» الموسيقية ليُحيلَ الموسيقى إلى عباراتٍ وُجدانية عاطفية تُمليها نظريةُ الموسيقى الكلاسيكية التي كان على درايةٍ مستفيضة بها، وإذا كان قد خرج عليها أحيانا فإنها كانت جزءا لا يتجزّأ من ميراثه الروحي.

ولم تخلّفْ موسيقى الغرب أثرَها على طاجور إلاّ مرّةً واحدة عندما قصد إنجلترا وهو في الثامنة عشرة من عمره، حيث افتتن بالألحان الإسكتلندية والأيرلندية والإنجليزية العريقة التي كانت تُعزف بصالونات البيوتات التي استقبلته بكل حفاوة وترحاب. وكانت السّمة المميّزة لتلك الألحان التي انبهر بها هي الصّلة الوثيقة التي تربطُ اللحنَ بالكلمات. وقد أسفرت هذه التجربة الموسيقية بعد عودته إلى كلكتا عن إدماجه الكثير من هذه الألحان التي تأثّر بها في سياق المسرحيّات التي ألّفها خلال تلك المرحلة، وإذا المُغنُّون في مسرحيّته «ڤالميكي پراتيبا» يُنْشدون ألحاناً ذات أصول إسكتلندية وإنجليزية! بالرغم من محاولة طاجور أن يَسمَ تلك الألحان الأجنبية بسمةٍ هندية.

وكان طاجور أولَ موسيقار في الهند ينظر إلى أغانيه بوصفها كياناتٍ مَصُونةٍ محصّنةٍ بذاتها لا يجوز أن ينتهكَها المغنُّـــون الذين اعتـادوا إقحامَ تنويعاتهم الشخصيّة عــلى الأغـــاني. وهكذا كـــان طاجـــور أولَ موســيقارٍ هنـــدي يَعتبرُ مؤلّفـــاته مُصنّفاتٍ «خالصـة» يحظر أن تتخلّلها زخـــارفُ ونَقْرشـــاتٌ دخيلةٌ مُقحمةٌ إلاّ ما يُضيفُه هو ذاته، إيماناً منـــه بأن أي تغيير يطرأ على اللحن أو الإيقاع أو أي إضافة مقصود بها مجرد «التغريد» تنتقصُ من المغزى المنشود.

وفي عام ١٩٢١ التقى طاجور الموسيقار التشيكي «**ليوس ينَـاتشيك**»(١٢٦) حين قصد پراج لإلقاء محاضرة بجامعة «كارل» عن العقيدة البوذية، حيث وقع يناتشيك في أسر سحر شخصية طاجور، فأعدّ أطروحَتيْن مهمّتين عن أسلوب طاجور في الإلقاء المجوّد وفن التلاوة المنغّمة للشعر الهندي، وإذا هو في نهاية الأمر يعقد العزم على تلحين إحدى قصائده، ووقع اختياره على قصيدة «المجنون الشارد» التي قدّمها يناتشيك لجمهور پراج عام ١٩٢٢. وكانت عملا كوراليا فريداً غير مسبوق استخدم فيه كلمات الشاعر البنْجالي المتألّق في قصيد درامي غنائي من بدايته إلى نهايته عَكَفَتْ على أدائه جوْقة إنشاد كورالية من الذكور ومغنّية سوپرانو منفردة.

وقد اشتهر يناتشيك بمبتكراته الأسلوبية في تلوين التراث الموسيقي العالمي بلون التشيك القومي، مُستنبطاً طريقته الميلودية من دراسته للهجات قومه المختلفة، بما في ذلك لهجاتُ الفلاّحين في موطنه بمقاطعة «موراڤيا»، حيث قام بإحصاء الأغاني الفولكلورية مستغلاً تنوّع لهجاتها في مؤلفاته الموسيقية، وبنوع خاص في أوپراته. كما كان يؤمن بأن المنحنيات الميلودية (أعني نبرات الصوت) هي التي تُميطُ اللّثام عن النشاط الفكري للإنسان، فتكشف عن ذكاء المتحدّث أو غبائه، يقظته أو غَلَبة النّعاس عليه، خموده أو نشاطه، وتُبيّن لنا إن كان صَبيّا أم هَرِمًا، وإن كان الوقت صباحا أو مساءً، صحواً أو مُعتما، مُثقَلاً بالحرارة أو بالبرودة، كما تجلو وحدةَ المتحدّث أو وجودَه بين آخرين. ومن هذا المُنطلق ثَبَتَ له بعد الدراسة المستفيضة للّغات الحديثة أنه ينبغي تفسير الأسرار الميلوديّة الإيقاعيّة للموسيقى عامة من خلال الأوجه الميلوديّة والإيقاعيّة لنبرات



لوحة ٣٣٨ – بورتريه لطاجور للفنان مُوكُول تشاندرا.

الكلام، إذْ مِن المتعذّر في رأيه أن يغدو المرء مؤلفاً موسيقيا للأوبرا إلاّ بعد دراسة نبرات الكلام المباشر(١٢٧). ويكاد كلّ مثقّف في الهند – وربما في دولة التشيك وغيرها – يكونُ على دراية بقصيدة طاجور الفلسفية «**المجنون الشارد**» الذي كان يسْعَى وراء حجر المحكّ الأسطوري، وكان يُسْتخدم قديما في اختبار الذهب والفضّة!

وبطبيعة الحال لم يكن يناتشيك يتكلم البِنْجالية ولا يدري شيئا عن لغة طاجور القومية، لكنه استمع إلى قصائد طاجور بوجدانه الموسيقي ففطن بحَدْسه المُرهف الثاقب إلى معناها ومدلولها بعد أن غاص بروحه عميقا في خِضَمِّها وما تنطوي عليه من أنغام وإيقاع. لم يحاول يناتشيك في أغنيته محاكاةَ الموسيقى الهندية أو اقتباس بعض عناصرها في أسلوبه، لكنه آثر تكريم الشاعر الهندي الذي استحوذ على إعجابه بالإفصاح عن العلاقة الروحية التي باتت تربطهما سويّا من خلال تأليف موسيقى لقصيدة هندية بنمطه وأسلوبه هو الذاتي. وهكذا تمخّض عام ١٩٢٢ عن هذا النص الغنائي الذي لا يستغرق أداؤه أكثر من خمسِ دقائقَ وخمسٍ وخمسين ثانية! وبالرغم من أن الأداء كان عسيراً إلا أنه كان بالغ الروعة مثيراً للإعجاب. وليس أدلّ على الارتباط الروحي العميق الذي نشأ بين طاجور ويناتشيك، مما وصلنا من ترديد يناتشيك بين الحين والحين – ودون سبب دافع إلى ذلك – عبارة طاجور المأثورة:

«ناشدتُك يا روحي أن تكُفّي عن البكاء،

وحسبُك أن دَمْعَك ينهمرُ مِدْرارا».

***

وقد سبقت الإشارة إلى أن طاجور قد ظفر بإعجاب العالم قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى، وازداد هذا الإعجاب خلال السنوات التي أعقبت الحرب بعد أن نال استحساناً طويل الأثر أثناء زيارته لإنجلترا كان خلالها موضع التقدير من مثقّفي بريطانيا الذين اكتشفوا في إنتاجه الأدبي توليفة نادرة زاخرة بالحسّية الرومانسية المرهفة والصوفية الروحانية المثالية. ومن بين أعماله الغنائية الرومانسية التي لقيت إعجاباً ديوانه الشهير «**البستاني**» الذي سبق لنا تناوله، والذي ترجمه بنفسه من البنجالية إلى الإنجليزية عام ١٩١٤. ثم ظهرت له ترجمات بمعظم اللغات الأوربية، فقوبلت هذه الأشعار بثناءٍ مستفيض حتى جاء في وصفها أنها «أزهارٌ أبهَى من طلعة الشمس».

وعند ظهور الطبعة الألمانية لديوان «البستاني» عام ١٩١٤، استرعت انتباه الموسيقار الألماني **ألكسندر زِمْلِنْسكي** الذي انبهر بها أيما انبهار دفعه إلى انتقاء سبع أغان منها صاغ مضمونها في سيمفونية رائعة أطلق عليها «السيمفونية الغنائية»(١٢٨)، احتشدت بحنينٍ جارف نحو العاطفية المفرطة، وعالم الطبيعة السخيّ، وسحر مغامرات الحب الشبيهة بالأحلام التي خاضها الشاعر طاجور. وواقع الأمر أن زملنسكي صاغ هذه الأغاني على غرار ما يُعرف باسم الأغاني الرفيعة (**ليدر**)(١٢٩)، ثم نسّقها في صورة سيمفونية غنائية ناسجاً على منوال سيمفونية «أنشودة الأرض» لأستاذه الموسيقار العملاق **جوستاف مالر**.

والغناء الرفيع أو «اللّيدر» هو نوع من الأغاني يعتمد على الشعر الرصين ابتكره «**شوبيرت**»، ولا يتبع في بنائه الموسيقي قواعدَ ثابتة في صورة قالبٍ معيّن، وإنما يتّبعُ فيها اللحنُ والموسيقى المصاحبةُ قصائدَ الشعر في معانيها الظاهرة والباطنة على حد سواء، مثل هذه المصاحبة مشاركةً إيجابية لتوضيح المعنى. ولهذا كانت الصلة بين الموسيقى وبين الشعر وثيقةً إلى حدٍّ أنها تخلقُ بينهما نوعا من الأُلفة الحميمة، وعندها تقوم بينهما الوحدة السيكولوچية، وهو ما يجعل لكلٍّ أغنية شخصيتها الموسيقية المختلفة عن الأخرى. وتتميّز الأغنية الرفيعة عادةً بالجاذبية وثراء اللحن والإيقاع شديد البساطة وبالروح العاطفية الزاخرة بالحيوية[١٢٧].

وشكّل زملنسكي من هذه المختارات الغنائية بناءً موسيقيا مكونًا من أجزاء ثلاثة، تُعبّر الأغنيتان الأوليان عن الشّوق والرغبة، والثالثة والرابعة عن تحقيق الأمل المنشود، والثلاث الأخيرة عن التوْق إلى الحرية التي يتلوها فراقٌ لا مفر منه ثم إذعانٌ وامتثال لمشيئة القدر. ولا تنهجُ سيمفونية زملنسكي الغنائية نهجَ القصائد القصصية السّردية، كما لا يتحاور مغنّي الباريتون مع مغنّية السوپرانو، لأن كلَّ أغنيةٍ من الأغنيات السبع تعبيرٌ عن تجربةٍ عاطفية مستقلة قائمة بذاتها. وقد حافظ أسلوب زملنسكي ــ بعد اختياره لتلك القصائد السبع وتلحينها في هذا السّياق ــ على صلة التواشج والتلاحم في النسيج الموسيقي، معزّزًا إياه باستخدام بعض الخلايا اللحنية القصيرة إيقاعيةِ الطابَع بوصفِها ألحانا دالةً قابلةً للنماء والتطوير بما تقتضيه الصّنعة الموسيقية سواء بالاشتقاق أو التفريخ، لإضفاء الوحدة على عمله الفني بأسره.

***

وتبدأ السيمفونية الغنائية «**بلحن دال**» يُعدّ أهم الألحان التي تتخلّل النسيج الأوركسترالي والخطوط اللحنية الغنائية، كما تتفرّعُ عنه وتتولّدُ البدائل اللحنية المتنّوعة. ويؤدي «التصدير الموسيقي» للسيمفونية وكذا «الأغنية الأولى» دورًا جوهريا في إضفاء العُمق الوجداني على مدار السيمفونية. وعلى الرغم من تبايُن حركات السيمفونية بعضِها عن بعض من حيثُ الطابَع وسرعة الأداء، فهي جميعا مُترعةٌ بالعمق الوِجداني الذي يحتضنُ الافتتاحيةَ والأغنيةَ الأولى.

وقد تراءى لي أن العَرْض يكون أوْفَى إذا ما نقلتُ الأغاني السبع إلى العربية، حتى يستمتعَ القارئُ بكلا النصَّيْن: رقّةَ نص الأغنية، وسحرَ النصِ الموسيقي والغنائي في آن.

الأغنية الأولى

ما أشدّ قلقي...

فكم أصبُو إلى غاياتٍ تُجاوزُ قُدْراتي،

وكم تهفو روحي إلى مسٍّ أهدابِ الأُفقِ الغائم.

يا لنداء مزمارِك الداعي المَشُوق.

لكم يغيبُ عنّي أني لا أملكُ جَناحًا أُحلّقُ به،

فَبِتُّ أسيرَ هذا المكان ما دمتُ حيّا.

كم أنا متلهّف مؤرّق...

أنا وافدٌ غريب إلى أرض غريبة.

تتناهَى إليّ أنفاسُك هامسةً بأملٍ عسيرِ المنال،

وقلبي يعي لُغاك وكأنها لُغاي.

أيتها البعيدةُ النائية،

لأنت أبعدُ من أن أنَالَك.

نسيتُ أني أجهلُ الطريقَ إليك،

ولا جَناحَ لي أُحلّقُ به.

كم أنا مشوقٌ إلى الطُمأنينة.

أنا ضالٌ هائمٌ في متاهات قلبي،

وفي غمام ضوء الشمس الواهن.

ألا ما أبهَى وَجْهِك، تجلَّى وسط زرقة السماء.

أيتها الغايةُ عسيرةُ المنال،

يا لنداءِ مزمارِك الداعي المَشُوق.

لقد نسيتُ، ودائما ما أنسَى،

أن جميعَ أبوابِ الدار التي أسكنُها موصَدة.

أيتها الغايةُ بعيدةُ المنال،

يا لنداء مزمارِك الداعي المُشوق.

***

الأغنية الثانية

أمّاه... لسوف يمرّ الأمير الفتى غدا قُدّام بابنا

كيف لي اللَّحاقَ بمشاغلي في البُكور؟

أَريني كيف أعقصُ شعري يا أمّاه.

دلّيني أيَّ ثوبٍ أنتقي؟

ما بالُك تتطلّعين إليّ دَهشةً يا أمّاه؟

إني موقنةٌ أن الأمير الفتى لن يُلقي بنظَرِه إلى شبّاكي.

وأعلمُ أنه سيغيبُ عن ناظري في لمح البصر.

ولن يتناهَى إليّ سوى نشيج لحنه المتلاشي..

لكن الأميرَ الفتى سيمرُّ غدا قدّام بابنا يا أمّاه.

ولأرتدينّ بهذه المناسبةِ قشيبَ ثيابي.

***

أماه.. لقد مرّ الأميرُ الفتى قُدّامَ بابنا

وسطعتْ شمسُ الصباح من وَهَجِ مركبتِه المُتطامنة،

فحَسرْتُ خماري،

وانتزعتُ عِقْدَ الياقوتِ من عنقي،

وطوّحتُ به في مسراه.

ما بالُكِ تتطلّعين إليَّ دهشَةً يا أمّاه؟

أعلمُ أنه لم يُعرْ ياقُوتَتي التفاتا، ولم يلتقطْها.

وأعلم أن حبّاتِ عِقدي قد انسحقتْ تحت عجلات مركبته،

مخلّفةً بقعة قرمزيةً قانية فوق التراب،

وما من أحدٍ يدري شيئا عن الهديّة أو عمّن أهداها.

لكنْ حسبي أن الأمير الفتى قد مرّ قُدّام بابنا،

وأني طوّحت في مَسْراه بحُليّ جيدي.

***

وقد يبدو لنا التباين الشاعري صارخًا بين الأغنيتين الأوليْن، إلاّ أن ما أضفاه زملنسكي من تنمية مستفيضة ومن تجميع رصين متآلفٍ بين الخلايا اللحنيةِ في كلتا الأغنيتيْن يكشف عن براعةٍ فائقة في صنْعته الموسيقية بحيث يخفَى عنّا هذا التباين. كذلك تتجلّى الوحدةُ العاطفية في الأغنيتين الثالثة والرابعة على الرغم من اختلاف السّياق الموسيقي بينهما. فالاضطرام العاطفي المتأجّج والميلوديات المتدفّقةُ لأغنية الحب التي ينشدها المغنّي «الباريتون» يليها انطلاق الأوركسترا في عزف طَليٍّ على طول المدى يُوحي بسحر الليل السّاجي الذي يأخذ بمجامع القلوب، كما يشدُّ أسماعَنا «الخط اللحني الغنائي» الذي يتراءى بمنأى عن الخلفية الأوركسترالية، لكأن مغنّية «السوبرانو» تحاول الإفلاتَ بشَدْوها من حدود الزمان والمكان للّحاق ببَحْبوحة نعيم النشوة الغامرة.

الأغنية الثالثة

لأنت غيْمةُ المساء الطافيةُ على سماءِ أحلامي.

بأشواقِ عِشْقي صُغْتُكِ وصوَّرتُكِ.

فلأنتِ ملكي، مِلكي وحدي يا ساكنةَ أحلامي التي لا تتناهَى.

تتألقُ قدماك الورديّتان بوهَج شعلةِ قلبي،
يا حاصدةَ شَدْوي عند الغروب.
مذاقُ شفتيْك مزيجٌ من الحُلْوِ والمُرّ، شأنَ خمرِ أشجاني.
أنت مِلكي، مِلكي وحدي، يا ساكنةَ أحلامي المُوحِشة.
أتُراني يا مَن تُدركين أعماق نظرتي الولْهى،
قد أجّجتُ سوادَ عينيْك بظلِّ عاطفتي الجامحة؟
ها قد أمسكتُ بك يا حبيبتي وطوَّقْتُك في شبكة ألحاني.
لأنت مِلكي، ملكي وحدي يا ساكنةَ أحلامي الخالدة.

***

الأغنية الرابعة

هَلاّ أعدْتَ على مسامعي يا حبيبي عذوبةَ ما شَدَوْتَ؟
الليلُ ساجٍ،
والنجومُ ضلّت وُجْهتَها خَلَل الغيْم،
والريحُ تتنهّد بين أفنان الشجر.
لسوف أحُلُّ لك غدائري،
ولسوف أطوِّقُك بعباءتي الزرقاء مثلما تطوّق ظُلمةُ الليل جسديْنا.
ولسوف أضمُّ رأسَك إلى صدري،
وأهمسُ بسرِّي إلى قلبك حينَ نلوذ بهذا التوحّد العذب.
ثم أُغمضُ عينيَّ، لا أرنو إلى طلعتك، وإن أصَخْتُ إليك سمْعي.
وحين تفرغُ من حديثِك نلوذُ بالصمت،
ونتدثّرُ بالسكينة.
حَفيفُ الشجر وحدَه يُوَشوِشُنا بهمساته في ظُلمة الليل.
لسوف يشحبُ الليل ويتنفّسُ الفجر،
ولسوف ينظرُ كلٌّ منا في عينيْ الآخر.
ثم .. نواصلُ السّيرَ كلٌّ في طريق.
هلاّ أعدتَ على سَمْعي يا حبيبي عذوبةَ ما شدوْتَ ؟



لوحة ٣٣٩ – رابندرانات طاجور في الرابعة والسبعين من عمره (١٩٣٤) مع التربوي البنچابي ماهاتْما هانْسراج.

ويستمر التباعدُ قائما بين الأوركسترا وشَدْو صوتِ الباريتون في الأغنية الخامسة إلى أن يأخذَ مداه خلالَ الأغنية السادسة، حيث يبلغُ خط السوپرانو اللحني غَير الملتزمِ بالمقامية أعماق المأساة السيمفونية ببساطة وسلاسة. وتتراجع صبْوَةُ تحقيق الأمل المنشود في الأغنية السادسة إلى يأسٍ وإحباط وقنوط، على حين تُدعّم آلة الترومبون النّحاسية اللحنَ الشّعاري المميّزَ للسيمفونية والمُرافقَ لفقرة: «هكذا انقشع الحلمُ. فالحب عابرٌ قصير الأجل». وبينما تشدو مغنية السوپرانو بعبارة «مُحالٌ أسْر الأحلام في الأغلال» تدعم آلات الترومبون هذا المعنى برويّةٍ من خلال ترديد لحن السيمفونية الشّعاري: «وهكذا انقشعَ الحُلمُ، فالحب عابرٌ قصيرُ الأجل، ويداي المَشُوقتان تضمّان الخَواء إلى قلبي.. فيَدْمَى صدري».

***

الأغنية الخامسة

أطْلقيني يا حبيبتي من إسارِك العذب،

فما أكثر ما صَبَبْتِ لي من خمر قُبلاتك.

عَرامةُ بخورِك النفّاذ تجثمُ على صدري.

ألاَ فلتفتحي الأبوابَ على مصاريعها ليتسلّلَ إلينا ضوْءُ الصباح.

لقد ذُبْتُ في كيانك وما عدتُ أُحسُّ بما حولي،

بعد أن طوّقْتِني بدفءِ أحضانِك

حرِّريني من طلاسمِ سحرِكِ.

رُدّي إليّ إرادتي،

كي أهَبَكِ قلبي حُرّاً طليقا.

***

الأغنية السادسة

إذن، لتفرغْ من أنشودتك،

ودَعْنا نمضي.

ولتنس هذه الأمسيةَ حين ينقضي الليل.

ما الذي تُراني أحاولُ ضمَّه بين ذراعيْ؟

فَمُحالٌ تصفيدُ الأحلامِ بالأغلال.

هكذا انقشع الحُلم،

فالحبُّ عابرٌ قصيرُ الأجل.

وذراعايْ المشوقتان تضمّان الخَواءَ إلى قلبي،

فيَدْمَى صدري.

***

الأغنية السابعة

سلامًا يا قلبُ

ولتكن لحظةُ الفِراقِ هيِّنة،

واكتمالَ تجربةٍ لا سكْرةَ موْت.

دع الحبَّ يذوبُ في الذّكرى،

وألمَ الفِراق يفُوحُ في أنشودة.

ولتكنْ لمسةُ يدِكِ الأخيرةُ حانيةً مثلَ زهرةِ ليْلٍ ساجيةٍ .

هَلاّ تلبَّثتِ هنيهةً أيتها الخاتمةُ الفاجعة،

ولْتردِّدي كلماتكِ الأخيرة في هدوء.

ها أنذا أنحني في لحظة الوداع رافعًا سراجي،

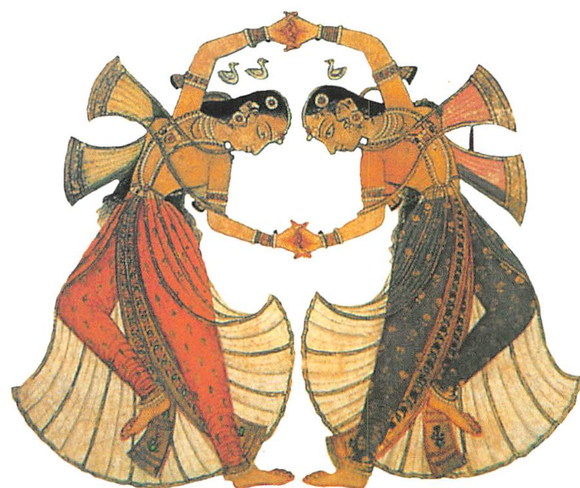
لأُنيرَ لك الطريق.

وتتخذ الأغنية الأخيرة شكل الختام حين يُنشد الباريتون فقرة: «دع الحبَّ يذوبُ في الذكرى، وألمَ الفراق يتلاشى في أنشودة» ، غير أن الأوركسترا هو الذي يضطلع بالوصول بهذه السيمفونية الغنائية إلى نهايتها من خلال ذُروةٍ سامقة تأخذُ بمجامع القلوب، تتضافر فيها الخلايا اللحنية وتتصارع قبل أن تَخْفِتَ الموسيقى وهي تمضي نحو ختامٍ يخبو رويدا رويدا.

والحق أنه لن يُكتَبَ لفنٍ رفيعٍ النجاحُ إلاّ إذا حَرَصَ على أن يجنيَ أنضجَ الثمارِ الفنية من هنا ومن هناك. فنحن لم نر من قبلُ ظاهرةَ «عالمية الفن» تتجلّى بمثل ما نراها حين ندركُ عبقرية شاعرٍ غنائيٍ فذٍ مثل طاجور هنديّ المنبتِ تجتمعُ معها مواهبُ موسيقيٍّ متألقٍ مثل زملنسكي الألماني ليصوغَ منها سيمفونيةً يتضافر على عزفها أوركسترا تشيكي، يقودُه مايسترو من ڤيينا، فيستهوي نفوسَ المشاهدين غربا وشرقا بنفس الشّجَن والانبهار، ويأسرُ الألباب ويُجيِّش انفعالات الشّجن ويُطوِّفُ بالمستمع في مَلكوت التّسامي الرحيب. فالجمالُ حرٌّ طليق لا يحدُّه مكانٌ ولا يحيطُ به زمان. وما أصدقَ الفنانَ الفلمنكي الشامخَ روبنز حين أرسَى مبدءًا نبيلاً منطوقُه: «إني أعدُّ العالمَ كلَّه وطني».

***

لقد كان طاجور شاعرًا وفيلسوفًا عبقريًّا من أعلام الأدب الهندي، ملأ الدنيا وشَغَل الناسَ وترك في كل الأسماع والقلوب أثرًا لا يُمحَى ولا يزول، فنتاجُه الأدبيُّ والشعريُّ بلغ درجةً عاليةً من السمو، وارتفعت نبرتُه بأسْمَى المعاني والأفكار، وازدان بأجمل التعبيرات وأحلَى البيان حتى لم يدَعْ قلبا إلاّ نفذَ إليه، ولم يلق وُجدانا دون أن يُخلّفَ فيه بقيةً من رنينِه.. وأنينه معا.



الهوامش

الباب الأول

الفصل الأول : توطئة تاريخية

(١) نهر الجانج .

(٢) ظهرت نحلة « الماهايانه » البوذية – ومعناها « العجلة الكبرى » المؤدية إلى الخلاص – في مطلع القرن الأول الميلادي منادية بالتحرّر في تفسير مبادئ الشريعة البوذية الأصولية وتطبيقها، مندّدة بأصحابها فأطلقت عليهم اسم نحلة « الهينايانه » – ومعناها « العجلة الصغرى » – ورمت مبادءهم بالبدائية والتزمّت .

(٣) دولة البارت أو الأشكانيين (٢٥٠ – ٢٢٤ م) نسبة إلى «أشك» مؤسس الأسرة في فارس . فمع منتصف القرن الثالث ق. م . انطلقت القبائل الرحّل بين مشارف بحر قزوين وبلاد تركستان تضرب في الأرض ، وكان من بينها قبيلة البارت، وهي إحدى القبائل السكوذية التي جعلت وجهتها السهول الممتدة شمالي تلال خراسان فاستولوا عليها واقتطعوا الامبرطورية السلوقية اليونانية وأقاموا دولة البارت. على أنه لم يتهيأ لهم الاستيلاء على إيران كلها وإقامة هذه الدولة إلا بعد نحو قرن من الزمان . وقُدّر لهذه الأسرة مطاردة الإغريق المستوطنين ومحاربة الرومان الذين كانوا يعتقدون أنهم ورثة الإسكندر . ويعدّ ميترادات الثاني الذي ولي الحكم سنة ١٢٣ ق. م أول ملك پارتي مكّن لمملكة البارت من أن تظفر بمكانة بين الدول. [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. د. ثروت عكاشه. لونجمان ١٩٩٠ . ويُشار إليه في هذا الكتاب بـ «م. م. م. ث»].

(٤) آميتابا : أحد الحواريين البوذيين الخمسة المتفرّغين للتأمل يُختار «البوديثاڤا» من بينهم .

(٥) كوان ينْ : بوديثاڤا منبثق عن بوذا ، يتّخذ بعضهم شكلا أنثويا تحت اسم كوان ينْ ، ويُطلق عليهم اسم آلهة الرحمة والشفقة .

(٦) Bhakti عقيدة العشق الإلهي بمظهريْه الديني والدنيوي .

(٧) عبادة قضيب الذكورة « لِنْجود بهاڤا Lingodbhava » .

(٨) انظر الفصل الأخير : فنون الدراما والموسيقى والرقص والأدب .

(٩) sutra سُوتْرَه كلمة سنسكريتية معناها « الخيط » ، ما لبث أن اكتسبت معنى الخيوط المُرشدة أو الهادية . وتشكّل السوتره سلسلة متتابعة من القواعد والحِكَم الجامعة الموجزة التي تلخّص مبادئ يُسلّم بها الجميع ، ظهرت أول ما ظهرت على أيدي البراهمة في ما بين عام ٥٠٠ إلى ٢٠٠ ق. م . وهي في العقيدة البوذية روايات سردية للشريعة المقدسة ، وبصفة خاصة لعظات بوذا وحواراته . أما في العقيدة الچيينيّة فهي النصوص الدينية المتعلّقة بماهاڤيرَه مؤسس العقيدة .

الفصل الثاني : عقائد الهند

(١٠) تعني كلمة « **براهمه** » السنسكريتية التبتّل أو الشعيرة الدينية، كما قد تعني الصلاة أو ترنيمة دينية، وكذا تعني القداسة، ثم أطلقت بعدُ على الكاهن فقيل له « **براهمي**» Brahman، وبحُكْم اضطلاعه بالكهنوت وشرح الكتب المقدسة أصبح منتمياً إلى أعلى طبقات المجتمع. كما كان يقوم بأعمال أخرى تمسّ العقيدة كالطّهي مثلا حرصًا على ألا تمسّ الطعام يدٌ دنسة لفرد من أفراد الطبقة الدنيا . وينطبق اسم براهمَه أيضا على كبير آلهة الثالوث الهندوكي الذي يتشكّل منه ومن ڤشنو وشيڤه، ويجسّد مظاهر الخَلْق في آداب الڤيدَه. [**م . م . م . ث**]

(١١) ماندالَه كلمة سنسكريتية تعني دائرة أو حلقة ، وتعدّ الرمز المقدّس للإله والكوْن ، وتتّخذ في أغلب الأحوال نمطا موحّدا على شكل دائرة تحيط بمربّع ، وتتضمّن عادة صفوفاً متماثلة من صور الآلهة. وهي وسيلة إيقونوغراقية بوذية تتّخذ شكل رسوم تخطيطية دينية ظهرت في أحضان العقيدة البوذية الباطنية. وتُشكَّل عادة من دوائر ومثلثات ومربّعات سحرية متشابكة كان يستخدمها الرهبان والنسّاك أداةً تساعدهم علي الاستغراق في التأمل. وترمز الماندالا إلى الكون المقدس، وتؤدى الدوائر دور الحماية الروحية والكونية لمن يقطنون الدائرة المركزية. وقد تُستخدم الماندالا –كما في اليابان– بهدف التأمل أو أثناء طقوس التعميد ورسامة الكهنة، غير أنها نحمل في هذه الحالة صوراً أو رموزاً للآلهة.

(١٢) الشامان شخص يعمل بالتطبيب والكهانة والسحر مستعينًا بقدرة خاصة على التحكّم في قوى الطبيعة ، فهو يداوي المرضى ويُشرف على تقديم القرابين في العشيرة ، وهو مرشد الأرواح في العالم الآخر، وهو قادر على إتيان ذلك كله من خلال إمكانية إطلاق روحه من جسده ثم استعادتها وفق مشيئته. ويغدو المرء شامانًا حسب رغبته أو مشيئته أو بناء على طلب عشيرته. ويُنظر إلى الشامان الذي كوّن نفسه بنفسه على أنه مرتبة أقل شأنا من أولئك الذين ورثوا هذه الصّفة أو وقع عليهم اختبار القوى الخارقة للطبيعة [م. م. م. ث].

(١٣) Chakra وتحمل الكلمة أيضا معنى « القرص – القذيفة » الحادّة النصل التي يتسلّح بها الإله ڤشنو ، أو القرص الرامز للشمس والسلطة والسيادة .

(١٤) انظر د. رءوف عبيد : «مفصّل الإنسان روح لا جسد» . الجزء الثالث : «الخلود والقضايا الفلسفية» . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٦ .

(١٥) Bhakti البهاكتي حركة دينية روحية عند الهندوس نشأت في جنوب الهند خلال القرن الثالث عشر . وهي حركة معارضة للجمود الديني المألوف ، تهدف إلى التسامي الروحاني كما تدعو إلى الحب المجرّد للآلهة وإلى المحبة والتقارب بين البشر . وينصبّ المظهر الدنيوى لهذه الحركة على تبرئة اللقاء الجنسي من الخطيئة وإضفاء الشرعية عليه .

(١٦) Jainism الجيينْيّة .

(١٧) ساكيا موني هو الاسم التاريخي لشخصية بوذا المولود في نهاية القرن السادس ق. م ، والذي ما كاد يبلغ مرتبة الاستنارة حتى شرع يبشّر بعقيدته في الهند على مدى أربعٍ وأربعين سنةً إلى أن رسخ شأن البوذية .

(١٨) ثمة احتمال آخر لتاريخ مولده هو عام ٥٦٣ ق. م .

الفصل الثالث : اللغات والأختام والعملات والسمات الدالّة في الفنون الهندية

(١٩) Iconography الإيقونوغرافية أو المواصفات الشكلية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات ، أو يُشغل بها عهد من العهود ، أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال الفنية التي تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معيّن [م. م. ث] .

(٢٠) بعد تقسيم الهند عام ١٩٤٩ أصبح إقليما موهنجودارو وهاراپّه ضمن حدود دولة پاكستان .

(٢١) Cloud as a Messenger (٢٢) Sruti .

(٢٣) Hindu . (٢٤) تعني كلمة « أوردو » المعسكر .

(٢٥) Coat of Arms الرّنك أسلوب متعارف متوارث تتميّز به الشخوص باستخدام رمز على الدروع شاع بين النبلاء في العصور الوسطى ، وكان هذا الرمز أول ما كان شخصيًا ثم توارثه الخلَف بعد السّلف . وكلمة رنك التي استُخدمت في الإسلام تمُتُّ إلى أصل فارسي وتعني في الفارسية اللون ، وإذا هي حين دخلت الإسلام في العصرين الأيوبي والمملوكي أصبحت تعني شارة مميّزة للحكّام والأمراء [م. م. ث] .

(٢٦) انظر : فنون عصر النهضة « الروكوكو » . دراسة د. ثروت عكاشة . دار السويدي للنشر والتوزيع . أبو ظبي ، ١٩٩٨ .

الفصل الرابع : إطلالة عامة على الفنون الهندية

(٢٧) Nature gods (٢٨) Nature spirits

(٢٩) البوديثاتڤا أو البوديساتڤا : يعتقد البوذيون أن كل إنسان ينتقل عَبْر مراحل عدّة تنسخ مرحلةٌ مرحلةً حتى ينتهي آخر المطاف إلى مرتبة بوذا . والبوديثاتڤا شخصية بارّة خيّرة ، غير أنه بالرغم من بلوغه القدرة على تقمّص شخصية بوذا إلا أنه يؤْثِر تأجيل هذه اللحظة المباركة إلى أجل غير محدّد حتى يتسنّى له تكريس جهده لتقديم العون للبشر ، وإنقاذ الإنسان من الضلال ، ومساعدته للفوز بخلاص روحه.

(٣٠) Proto-type النموذج الأصلي هو الذي يُنْسَج على منواله في التصميم أصلاً (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . د. مجدي وهبه) .

(٣١) بهاراتَه في الأصل اسم لملك أسطوري شكّلت سلالته الشخوص الرئيسة في سِفْر الپُورانَه وملحمتي الماهابَهارَت والرامايَنَه ، ويُطلق هذا الاسم أيضا على سكّان الهند.

(٣٢) Kouros الكوروس هو الشاب الرياضي الإغريقي العاري [وجمعها كوروي] . والمقصود تماثيل الشباب في العهد اليوناني العتيق ذات الوضعة المواجهة التي يتراصف فيها الجانبان وتمتد القدم اليسرى إلى الأمام [م. م. م. ث] .

الباب الثاني

الفصل الأول : فنون النحت والعمارة الهندية « المُركَّبة »

(٣٣) Caitya حَرَم أو ملاذ أو معبد صغير أو ملجأ للتعبُّد ينتهي بحَنِيَّة (كوّة) تضمّ تمثال المعبود.

(٣٤) الطُّنف هو الرّصف الزخرفي الأفقي أعلى النُّضُد خارج المباني أو داخلها [م. م. م. ث] .

(٣٥) Arch العقد أو القوس أو القنطرة هي إحدى الوحدات الأساسية للأشكال المعمارية ، ويعدّ من الناحية الهندسية خطّا مقوّسا يصل بين خطين رئيسيّين بادئا صعودا من قمة أحدهما وهبوطا إلى قمة الآخر . وثمة أنواع عديدة للعقود ، منها العقد على هيئة حدوة الفرس المدبّب والمستدير ، والعقد الرُّمحي ، والعقد المفصّص وغيره [م. م. م. ث] .

(٣٦) Tympanum حشوة العقد هي لوح حجري أو شبه دائري يحيط به إطار زخرفي قد تشغلُه منحوتات أو زخارف أو كسوات من الرخام أو البلاطات الخزفيّة ، كما قد يجيء خاليا من هذا كله [م. م. م. ث] .

(٣٧) Arabesque الأرابيسك في الفن التشكيلي هو فن الرقش الزخرفي يعدّونه فن العرب الأصيل المذهل ، وهو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة، ويستمد الراقش العناصر الأولى لفنّه من ساق نبات أو ورقته ، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلُّعها إلى الله [م. م. م. ث] .

(٣٨) الخمير شعب كان يسكن شبه جزيرة الهند الصينية في وسط وجنوب كامبوديا الحالية ، أسس إمبراطورية عظمى ذات حضارة باهرة بلغت قمة ازدهارها الفني خلال القرنين التاسع والعاشر .

(٣٩) تقع هذه المدن الآن بعد قرار التقسيم ١٩٤٩ في دولة باكستان .

الفصل الثاني : مسيرة الفنون الهندية عبر عهود الأسرات الحاكمة

(٤٠) الفن المتأغرق Hellenistic Art . المقصود به فن المرحلة اللاحقة والأقل كلاسيكية للفن الإغريقي ، والتي تبدأ من حوالى ٣٠٠ ق. م إلى حوالى ١٠٠ ق. م . ويسري هذا المصطلح أيضا على الفن والعمارة اليونانية الرومانية . وقد أدّت غزوات فيليب المقدوني والإسكندر الأكبر (٣٥٦ – ٣٢٣ ق. م) والإمارات التي أنشأها خلفاؤهما إلى توسيع نطاق العالم اليوناني، فانتقل مركز الثقل السياسي إلى مصر وآسيا الصغرى وسوريا وشمال الهند (٣٢٧ ق. م) . ومن ثم ظهرت تيارات فنية جديدة تنشر الحضارة الهيلينية (الإغريقية) في الإمبراطورية الشرقية المتأغرقة بعد الاحتكاك بأهل الشرق وحضارته وتقاليده (انظر : الفن الإغريقي . دراسة. الجزء ٧ . موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى ، لكاتب هذه السطور ١٩٨١) . ولم يقتصر الفن المتأغرق على الإسكندرية وبرجامون والوطن الأم بل ظهر في كل أنحاء العالم المتأغرق ، فقد كان الفنانون يرتحلون إلي حيث يكلَّفون بأداء عمل ما ، فإذا ما فرغوا من مهمّة انتقلوا إلى غيرها في مكان آخر [م. م. م. ث].

(٤١) Mudra هي لغة التعبير بالإشارة والحركة والإيماءات بالأيدي فى العبادة والرقص الهندى (م . م . م . ث) .

(٤٢) انظر « الفن الفارسي القديم » موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . لكاتب هذه السطور . دار المستقبل العربي ١٩٩٠ .

(٤٣) جاء في الأساطير البوذية أن بوذا كان لا يخلّف وراءه إذا مشى آثار موطئ قدميه وإنما انطباعات زهرة اللوتس ، كما تُنسب إليه أسطورة أخرى هي أنه عند ظهوره لأوّل مرة كان يطفو فوق زهرة لوتس !

(٤٤) تتضمّن الجاتاكه ٥٠٠ قصة عن حيوات بوذا السابقة على مولده الأخير ، كانت مجالا خصبًا وملهمًا للإيقونوغرافية الهندية .

(٤٥) Eclecticism التوفيقية أو التجميعية أو الانتقائية أو الاصطفائية أو الانتخابية أو التلفيقية ، نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية وكذا أعمال كبار الأساتذة ، وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . م . ث] .

(٤٦) الجامة لوحة دائرية أو مفصَّصة ذات نقوش نافرة ، وكثيرا ما تؤدي وظيفة زخرفية فوق المبنى [م . م . م . ث] .

(٤٧) المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين ، فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق [م . م . م . ث] .

(٤٨) الأتالانت هي تماثيل ذكور يونانية حاملة تؤدي دورًا معماريا [م . م . م . ث] .

(٤٩) التاج الكورنثي هو تاج العمود الكورنثي اليوناني ذو التويجات المحدّدة رأسيا والمنحنية صوب الخارج . والتاج الكورنثي ذو صفوف أوراق الأقانثا واللفائف المنحوتة نحتا بارزًا هو ابتكار إغريقي خالص ، وإن انضوى على بعض استلهامات شرقية لعلها مصرية [م . م . م . ث].

(٥٠) Arhat المعنى الحرفي لكلمة « آرهاط » هو الشخص الجدير بالتبجيل والتقدير. والآرهاط فئة من رهبان البوذية يتحلّون «بالتجلّي» ، أى النأي عن العوارض المُشْغلة، وذلك بإيثار الخلوة والعُزلة وملازمة الوحدة، كما يبذلون أقصى ما بوسعهم لبلوغ

مرتبة «الخلاص» بالنسبة لأنفسهم لا بالنسبة لغيرهم. ويمتلكون قوي غيبيّة خارقة إلاّ أنهم يُحجمون عن بلوغ مرتبة «النرفانه» لكي يتفرّغوا لتطبيق الشريعة البوذية انتظارا لعودة بوذا.

(٥١) Terra-cotta الطين المحروق : طين جفّفته النار وأكسبته صلابة ، ولكنه مُطْفأ . لونه الأحمر بين الوردي والأرجواني وكثيرا ما يكون بُنّيا . وقد استخدم منذ العصور القديمة في النحت والخزف وأخيرا في الزخارف المعمارية [م . م . ث].

(٥٢) stylisation التحوير أو الأسلبة هو أسلوب فني أو تصوير مثالي يُستخدم في كل من النحت والتصوير عند التعبير عن موضوع ما فيطرأ عنه تغيير معيّن لا يكون مطابقا في شكله لمظهره الطبيعي. والتحوير نوعان: أحدهما «بنائي» والآخر «تجميلي». والتحوير البنائي هو إخضاع الفنان عناصر الرسم ومفرداته لتصميم مسبّق له دون تقيّد بالواقع أو ارتباط بمواضعها في شكلها الأصلي . والتحوير التجميلي هو إخضاع الفنان رسمه أو نحته للمحسّنات الشّكْلية ولما يدور في خياله من أشكال وتكوينات منمّقة . والتحوير هو الذي يحدّد في النهايه أساليب الفنانين المتنوّعة [م. م. ث]

(٥٣) ديڤي .

(٥٤) Latin Cross الصليب اللاتيني يكون فيه الضلع القائم أطول من العارضة [م. م. ث] .

(٥٥) mouldings قوالب صُنع المستنسخات الزخرفية ، وتكون من قوالب سلبية من الجصّ أو الطين المحروق في أشكال متنوّعة مقعّرة ومحدّبة لصُنع مستنسخات مكرّرة متشابهة تُستخدم في زخرفة الواجهات المعمارية والكرانيش والأركان وأطراف النوافذ والأبواب [م. م. ث] .

(٥٦) Chaitya arch إطار التشايْتيَه هو عقد مقوّس يضم زخارف معمارية .

(٥٧) Mithun

(٥٨) Mathun .

(٥٩) Phallic worship

(٦٠) المنْهير نُصب صخري عمودي من عصر ما قبل التاريخ من الحجر الطبيعي عليه نقوش منحوتة نحتًا بدائيًا [م. م. ث] .

(٦١) التمثال الهرمسي : نسبة إلى الإله هرميس اليوناني ، ويكون على شكل عمود يعلوه جذع إنسان بلا ذراعيْن ورأس ملتح وقد بدا قضيبه منتصباً . ويشير هذا النوع من التماثيل الإغريقية إلى العربدة والمجون [م. م. ث] .

(٦٢) الديجَمْبره هي النحلة الجيْنية التي نزعت إلى العري فخلع أفرادها ثياب الدنيا ليلتحفوا بالسماء ، على العكس من طائفة الشڤيتَمْبره الجيينية التي يلتحف أفرادها بالثياب البيضاء .

(٦٣) الكتف الجداري هو دعامة أو عمود رأسي من الحجر أو الخشب أو غيرهما يشبه العمود ولكن يختلف عنه في كونه مربّعا غير مستدير وملتصقا بالحائط الذي يُبْنى عليه . وقد استعملت الأكتاف الجدارية أساساً عضواً إنشائيا لحمل الكمرات أسوة بالعمود ، ولكنها استخدمت أيضا استخداما زخرفيا لتقسيم مساحات الواجهات الداخلية أو الخارجية للمباني أو تشكيل إطارات للأبواب أو النوافذ أو الكُوى [م. م. ث] .

(٦٤) دهلي هو الاسم القديم لعاصمة الحكم الإسلامي في الهند منذ القرن ١٢ . وقد تحوّل هذا الاسم إلى دلهي منذ بداية الاستعمار الإنجليزي للهند.

(٦٥) القبو البرميلي أو الأسطواني Barrel vault هو أبسط شكل للقبو ويتألف من قبو ممتد ، قطاعه دائري أو نصف مدبّب لا تقطعه – على امتداده – أقباء متقاطعه [م. م . ث] .

(٦٦) كانت العاصمة مامَلّپورَم ميناءً هاما على ساحل كوروماندل منذ قرون عدة ، أضفى عليها الملك مامِلّلا هذه الشهرة العظيمة التي تزهو بها إلى اليوم.

(٦٧) ماهاديڤ لقب من ألقاب بوذا يمثّله برؤوس ثلاثة ، أحدها لأنثى والآخران لذكريْن .

(٦٨) Avatar تقمّص الإله في هيئة أخرى.

(٦٩) Garuda جاروده طائر خرافي نصفه لإنسان ونصفه الآخر لطائر كان يستخدمه الإله ڤشنو في رحلاته وتنقّلاته .

(٧٠) الكارياتيد هي التماثيل النسائية حاملة العتب في العمارة الإغريقية وكأنهن يحملن على رؤوسهن ما تهبه لهن كاهنة الربّة أثينه ، وعادة يَفضْن رشاقة وحيوية دافقة وكأنهن راقصات يحرُسن بوابة المعبد داعيات الناس إلى طقوس التجلّي والجذب والنشوة [م. م. ث] .

(٧١) Dagoba .

(٧٢) « تاميل نادو » هي أرض التاميل الواقعة على امتداد الجزء الشرقي من جنوب الهند ، ازدهرت فيها الحضارة قبل العهد المسيحي بوقت طويل . وقد تكون تاميل نادو هي إحدى الولايات القلائل التي لا تزال تحتفظ فيها الثقافة الهندية بصورتها الدراڤيدية الأولى . ففي الوقت الذي دُمّر فيه العديد من المعابد في مناطق الهند الشمالية والغربية على أيدي الغزاة لا تزال مناطق المعابد الشرقية تحتفظ بروعتها الأولى بما تتميّز به من طراز معماري فريد يتصف بضخامة البناء واللمحات الفنية الرفيعة ، ويرتبط كل منها بحدث من أحداث تاريخ الهند . أما الأسرات التي حكمت منطقة تاميل نادو فهي أسرة « سيرا » في منطقة تيرالا ، وأسرة « تشوله » التي حكمت في المقاطعتين المعروفتين اليوم باسم « تانجاڤور » و « تيروشيرا پالي » ، ثم أسرة « پانديه » التي حكمت في المقاطعة المعروفة اليوم باسم «تيرونيلڤيلي» .

(٧٣) قرن الوفرة والخصب والرخاء Cornocopia هو قرن عنز معوجّ يفيض فاكهة وثمارا وسنابل قمح استخدمه الفنانون اليونان صيغة زخرفية رسمًا وتصويرًا ونحتًا ، وخاصة في التصميمات الفنية منذ عصر النهضة الأوربية وخاصة فوق الأثاث ، واتخذ رمزًا للرخاء والخصب والوفرة [م . م . ث].

الباب الثالث

الفصل الأول : التصوير في الهند

(٧٤) التجسيم Modelling هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغْلها لجزء من الفراغ الثلاثي الأبعاد فوق مسطّح ذي بُعدين [م. م. م. ث] .

(٧٥) الخطوط الحاضنَة أو المحوّطة أو الحدود الخارجية هي ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أي منها وبين الفراغ رسمًا وتصويراً سواءكانت فواصل خطية أم فوارق لونية . [م. م. م. ث]

(٧٦) النزعة الشّكلية هي نزعة تنادي بتغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الفني من فكر وخيال وشعور ، وتبشّر بنظرية الفن للفن ، وهي النقيض الذي يتحدّى نظرية «المحاكاة» في شتى المناحي ، فهي ترى أن الفن السّويّ مُنبتّ الصلة بالأفعال والموضوعات التي تشّكل تجاربنا المألوفة . ذلك أن الفن عالم قائم بذاته ، وهو غير مُطالب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها ، فلا معدى عن أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته [م. م. م. ث].

(٧٧) راجستان الآن هي ثانية ولايات الهند حجما ، وهي إلى الشمال الغربي من شبه القارة الهندية تحدّها من الشمال ولاية البنجاب ومن الجنوب ولاية جوجرات وعاصمتها جايبور . وحين كُتب الاستقلال للهند عام ١٩٤٨ انضمت إلى راجستان إمارات راجپوتية من أهمها بيكانير وجايپور وكوتاه وأوداپيور وتونك وجودپور وألوار وجيسليمير ، وكان الاسم الذى تسمّت به ولاية راجستان أولا هو راجپوتانا ، وكان الراجپوت قد حلّوا بهذه المنطقة منذ القرن السابع واضطلعوا بمقاومة الغزو الإسلامي حتى القرن السادس عشر حين استقر الحُكم المغولي بالهند . وتمتد الصحراء في جانب كبير من راجستان ، كما تقع في شرقها منطقة زراعية [م. م. م. ث] .

(٧٨) الأسلوب التكلّفي هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تصنُّع أو تأنّق أو غلوّ ، وأهم خواصه المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس وما يترتّب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م. م. م. ث] .

(٧٩) الراجپوت مصطلح يُقصد به جنس الراجپوت الذي يشمل حوالى أحد عشر مليونا من مُلاّك الأراضي تنتظمهم قبائل الولاء فيها للأب ، وموطنهم الأول شمالي الهند و وسطه لاسيما في إقليم راجپوتانه القديم ، وهم يعدّون أنفسهم خلفاء المحاربين القدماء في الهند ، وثمة عدد يُعْتد به من الراجپوت المسلمين في الشمال الغربي للهند . والراجپوت بصفة عامة يرعون حُرْمة الحرائر الذي يُسمّى عندهم باسم پورداهو Purdaho ومعناه « الستار » . ومما يتميّز به الراجپوت الاعتزاز الشديد بأسلافهم وحميّتهم للشرف والتفاني في سبيل القوة .

ولقد نشأت ما بين القرنين الثامن والثاني عشر عدّة ممالك في شمال الهند و وسطها تُعدّ نموذجا حقا لحُكم الراجپوت حيث ازدهرت المعارف والتجارة . وكانت أخلاق الفروسية ديْدنَهم في حروبهم ، وكم تغنّى شعراؤهم بالشجاعة والصّمود أمام الخصم الأشد بأسًا . وخلال سنوات النفوذ الإسلامي في الهند انتقل سلطانهم إلى إقليم راجپوتانه وبعض ممالك الراجپوت الصغيرة ، وغدوا عقبة في سبيل استيلاء المسلمين على الهند الهندوكية كلها . ومع استقلال الهند عام ١٩٤٧ اتحدت الولايات الراجپوتية ضمن إقليم راجستان ، ولا تزال الكثرة من الراجپوت يحتفظون بتقاليدهم القديمة ، كما يعدُّون ركنا قتاليا شديد البأس يُعتمد عليه في القوات المسلحة الهندية .

(٨٠) راجپوتانَه تعني أرض الراجپوت ، وتضمّ بعض الإمارات الهندية في شمال غرب الهند ، وسُمِّيت بهذا الاسم لأن حكامها كانوا من الراجپوت . وقد استولى البريطانيون خلال القرن التاسع عشر على إقليم راجپوتانه وأقاموا به إمارة تحت حمايتهم . وكانت راجپوتانَه تضم ثلاثا وعشرين ولاية هي في مجموعها وحدة تحتل أرضا جبليّة وسهلا يقع بين سهول الشمال الهندي والسهل الرئيسي لشبه القارة الهندية . وبعد استقلال الهند عام ١٩٤٧ انضمت راجپوتانَه إلى ولايات أخرى تألف منها جميعا إقليم راجستان الحالي الذي يضم فيما يضم ولايات بيكانير وجايپور وبوندي وكوتاه وكيشا نجار وآوار وجيسيلمير وأداپيور وبانسوارا .

الفصل الثاني : الإسهام الإسلامي المغولي في الحضارة الهندية مدرسة التصوير المغولي

(٨١) معنى بابر بالتركية الأسد .

(٨٢) المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعْدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العُمق [م. م. م. ث].

(٨٣) الانتقائية أو التوفيقية أو التجميعية أو التلفيقية هي نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد [م. م. م. ث] .

(٨٤) الإشراق والعتمة أو الضوء والظل chiaroscuro هو تدرّج أطياف الضوء والظل في التصوير من حيث إبراز الأشياء المصوّرة والإبانة عن مواضعها وصلتها بعضها ببعض في المساحة المتاحة ، فيظهر التدرّج في درجات الضوء والظل المتفاوتة زيادةً أو نقصًا سوادًا أو بياضًا بأكثر مما يبدو في التصوير الجداري ، وقد يستغلّه الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . (م. م. م. ث) .

(٨٥)مضمّ أو مرقعة أو ألُبوم Album .

(٨٦) Grotesque أسلوب تصويري وُجد منقوشًا على جدران الكهوف الطبيعية وفي أطلال المباني الرومانية القديمة ، ومن أجل هذا غلب عليه الاسم المشتق من كلمة grotta الإيطالية التي تعني الكهف . وهو فن زخرفي نحتا وتصويرًا وعمارة يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمتّ إلى الواقع بسبب ، وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها في تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة ، وهي وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غُلُوًا في التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو طبيعي أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذي يحرّك في النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته ، وهي إلى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية [م. م. م. ث] .

(٨٧) التضاؤل النسبي foreshortening هو الإيحاء بالعمق الفراغي وبالبعد الثالث في سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنّا عمقا . وهو خدعة بصرية تضفي لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م.م.م.ث.] .

(٨٨) Inlaying التكفيت أو التطبيق أو التلبيس أو الترصيع أو التنزيل ، طريقة في الزخرفة قوامها حفر رسوم على السطح المرصّع ثم ملء الشقوق التي تؤلّف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أثمن قيمة ، أو عمل زخارف غائرة على أسطح معدنية كالنحاس أو أسطح معدنية نفيسة كالفضة أو الذهب، ثم ترصيعها بالأحجار الكريمة أو الجواهر الثمينة [م. م. م. ث] .

(٨٩)Baroque – الباروك طراز فني نشأ قرب نهاية القرن ١٦ (١٥٨٠ – ١٧٢٠) خلال فترة ازدهار النزعة التكلفية ، وتداعى عنفوانه بظهور طراز الروكوكو في القرن ١٨ . وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكّو البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما ينطوي عليه طراز الباروك من عدم انتظام في الشكل وإن كان مقصودًا لذاته بغية إضفائه على العمل الفني طابعا مسرحيا مهيبا مبهرا . وينطبق اصطلاح الباروك على كل من فنون العمارة والنحت والتصوير ، ويتجلّى في أروع صوره عند اندماج الفنون الثلاثة كلها معاً . [م.م.م.ث] .

(٩٠) الدركاة هي الجزء من المسجد الواقع بين خط تنظيم الطريق وخط تنظيم بيت الصلاة في اتجاه القبلة . وهو الجزء الذي يمكن للمعماري أن يعدّل فيه انحراف الطريق عن اتجاه القبلة بالوسائل المعمارية ، وإن كان ثمة غرف في الدركاة فلا ضيْر من أن تكون غير متعامدة الأضلاع [م . م . م . ث] .

(٩١) الرواق مجاز يمتد بين صفّين من الأعمدة داخل المسجد أو الكنيسة .

(٩٢) توشيحة العقد أو كوشة العقد أو بنيقة العقد ، هي الشكل المثلث على جانبي العقد أسفل العتبة الأفقية الموجودة فوقه [م.م.م.ث] .

(٩٣) Arabesque

(٩٤) تردّد اسم الفنان الإيطالي چيرونيمو ڤيرونيو والفرنسي أوستان ده بوردو ضمن المشاركين .

(٩٥) انظر Garaudy, Roger : Mosquée, Miroire de L'Islam. Les éditions du Jaguar, 1985.

الباب الرابع

الفصل الأول :

فنون الدراما والموسيقى والرقص والأدب

(٩٦) يُعدّ الرقص والدراما في اليابان الحالية نتاج تقاليد عريقة لم تنقطع على مدى ثلاثة عشر قرنًا . وأقدم أشكال الرقصات الباقية حتى الآن هي البوجاكو والجياكُو ، وهي أشكال أرستقراطية لا تؤدّى إلا في البلاط فقط [م. م. م. ث] .

(٩٧) الدراما تُورج Dramaturge أو مؤلف المسرحية هو مَنْ له خبرة بتأليف المسرحيات وبقوانين التمثيل وتركيب الفصول وما يتّصل بالمسرح عامة تأليفًا وإخراجًا وكلّ ما له به من صلة [م.م.م.ث] .

الفصل الثاني : الموسيقى

(٩٨) Nrtya

(٩٩) Sitar

(١٠٠) Vina

(١٠١) Sangita-ratikara

(١٠٢) Sangita-ratnakara

(١٠٣) Guru-Shishy parampara

(١٠٤) Carnatic

(١٠٥) Notes

(١٠٦) Melody

(١٠٧) Raga

(١٠٨) Raginis

(١٠٩) Durant, Will: The story of Civilisation. India. vol. 1. Part 3. Simon and Schuster. New york, 1963.

الفصل الثالث : الرقص الهندي

(١١٠) بيرُويت Pirouette حركة دوران الراقص أو الراقصة حول نفسه دورة كاملة على محور عمودي ، أو عدّة دورات لجسم الراقص أو الراقصة على ساق واحدة مرتكزة على مشط القدم ، على حين تتخذُ الساق الأخرى المتحركة أي وضع من أوضاع الباليه المتنوّعة أو تؤدي أي حركة من حركاته [م. م. ث] .

(١١١) choreography الكوريوجرافيّة اصطلاح استُخدم في القرن ١٨ للتعبير عن فن تدوين تصميمات الرقص. وينسحب هذا الوصف اليوم على المعنى الشامل لأنواع الرقص والباليه تصميماً وإخراجاً وأداءً [م. م. ث] .

(١١٢) Nritta نريتّا ، رقص حرّ يشكّل جزءا من عرض درامي .

(١١٣) Abhinaya فن التعبير عن الحالات النفسية وما تنطوي عليه من فروق دقيقة من خلال الرقص أو الأداء الدرامي . وهي أيضا الوضْعة التي يكون عليها الجسم أثناء الرقص قائماً أو قاعداً أو متكئاً أو ملتفتاً أو مشيراً ، إلى غير ذلك [م. م. ث] .

(١١٤) Natya ناتيا : دراما .

(١١٥) Nritya نريتْيا : رقص تعبيري .

(١١٦) انظر فصل الأدب الهندي .

(١١٧) Stock Character الشخصية النمطية هي شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السِّمات كالفرنسيين مثلا ، أو فئة من الناس يتّصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلا، على ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميّز أفرادها عن غيرهم من آحاد الناس . [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدي وهبة] .

الفصل الرابع : الأدب الهندي

(١١٨) Sutta pitaka سُوتّا پيتاكَه .

(١١٩) رابندرانات طاجور: **البستاني**. ترجمة بديع حقي، مع بعض التصرّف، دار القلم ١٩٦١ .

(١٢٠) مجلة صوت الشرق، مع بعض التصرّف، العدد ٣٠٧ . ديسمبر ١٩٨٦ .

(١٢١) مجلة صوت الشرق، مع بعض التصرّف، العدد ٣٣٥ . مايو ١٩٩١ .

(١٢٢) البراهموسماج هي حركة إصلاحية دينية قام بها راجا رام موهان روى بقصد إعادة صياغة العقيدة الهندوكية حتى يجمع حولها كل الطوائف ويوحّد الأمة الهندية حول فكر واحد قوامه التوحيد.

(١٢٣) رابندرانات طاجور: **البستاني**. مختارات من مجموعة أشعار غرامية للنابغة الهندي العصري معرّبة نظماً ونثراً. ترجمة الشاعر وديع البستاني. مكتبة المعارف.

(١٢٤) مجلة صوت الشرق، مع بعض التصرّف، عدد ٣٠٧ . ديسمبر ١٩٨٦ . ترجمة سوريال عبدالملك.

(١٢٥) مجلة صوت الشرق، مع بعض التصرّف، عدد ٣٥٦ . مايو ١٩٩٣ .

(١٢٦) ليوش يَناتْشيك (١٨٥٤ ـــ ١٩٢٨). أسهم بمبتكراته الأسلوبية في صَبْغ التراث الموسيقي العالمي باللون التشيكي القومي ولعله الوحيد بين مؤلفي القرن العشرين الذي ابتكر أنماطا حرّة في بناء القوالب الموسيقية تختلف عن تلك التي مارسها سابقوه ومعاصروه ولاحقوه حتى اليوم. ولهذا جاءت نماذجه متنوّعة منطلقة متحرّرة في بنائها من قواعد البناء الكلاسيكي أو الأكاديمى بما في ذلك أعماله الدينية، فإذا القداس الذي كتبه بعنوان «القداس الجلاجولي» يجيء متحرّرا من الألحان الشعائرية المسيحية وأكثر جنوحًا في طابعه إلى الموسيقى الدنيوية فضلا عما ينبعث عنه من طابع محلي، فليست موسيقاه تشيكية فحسب وإنما هي انعكاس واضح للموسيقى الفولكلورية بمقاطعة موراڤيا التشيكية حيث وُلد وعاش حياته الطويلة بها. وتسطع من بين أوپراته العديدة أوپرا «بيت الموتى» التي تقوم على قصة دوستويڤسكي الشهيرة. وتتألق من بين أعماله الأوركسترالية السيمفونِيتّا و«راپسوديا تاراس بولبا» عن قصة لجوجول (الراپسوديا مؤلَّف موسيقى غير ملتزم بشكلٍ انضباطى معيّن، ويتّصف ببعض الارتجال في أجزائه).

(١٢٧) انظر «الزمن ونسيج النغم: من نشيد أپوللو إلى توراتجاليلا». دراسة. د. ثروت عكاشه. طبعة ثانية ١٩٩٦ . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٢٨) Lyrical Symphony.

(١٢٩) Lieder.

ثبت المراجع

1. **Arnold, Thomas and J. V. S., Wilkinson:** *A Catalogue of Indian Miniature. The Library of Chester Beatty;* London, 1936.
2. **Auboyer, Janine:** *Arts et styles de l'Inde*. Paris, 1935.
3. **Barrett, Douglas, & Gray, Basil**: *Painting of India*. Skira, 1963.
4. **Binyon, L; J. V. S., Wilkinson and B., Gray**: *Persian Miniature Painting*. Oxford, 1933.
5. **Brown, Percy**: *Indian Paintings under the Mughals. AD 1550 to AD 1750*. Oxford at the Clarendon Press, 1924.
6. **Beach, Milo Cleveland**: *The Imperial Image; Paintings for the Mughal Court*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, 1981.
7. **Baute, J.**: *Indian Miniature Paintings 1590-1850*. Solarie Saundarya La Hari.
8. **Beach, Milo Cleveland**: *The Grand Mughal Imperial Painting in India 1600-1660*. Sterling Francine Clark Institute, 1978.
9. **Calambur Sivarama Murti:** *The Art of India*. India Book House, Bombay, 1977.
10. **Sivaramamurti, Calambur:** *The Art of India. India Bookhouse*, Bombay. 1974.
11. **Chandra, P**: *The Technique of Mughal Painting*. Lucknow, 1946.
12. **Chandra Rajan**: *The Complete Works of Kàlidàsa*. Sahitia Akademi, 1997.
13. **Coomaraswamy, Ananda, K**: *Catalogue of the Indian Collections in the Museum* of Fine Arts, Boston. *Part VI. Mughal Painting*. Harvard University Press. Cambridge, Mass, 1930.
14. **Coomaraswamy, Ananda Kentish:** *The Aims of Indian Art*. Broad Compden, 1908.
15. **Durant, Will**: *The Story of Civilisation; India. Vol. 1 Part 3*. Simon and Schuster, New York, 1963.
16. **D. C. Bhattacharyya**: *Kalidasa in the light of Gupta Art*. Indian and World Literature, Editor Abhai Maurya.
17. **Deva, K:** *The Temples of Khajuraho in Central India*. New Delhi 1965.
18. ***Encyclopaedia Britanica***. Volume 5.William Benton Publisher, 1968.
19. **Ettinghausen, Richard**: *Painting of the Sultans and Emperors of India in American Collections,* Lalit Kala Akademi. India 1961.
20. **Falk, Toby**: *Indian Painting; Mughal and Rajput and Sultanate Manuscript*. P & D Colnaghi & Co. Ltd London, 1978.
21. **Folk, Toby**: *Indian Miniatures in the India office Library,* Sotheby Parke Bernet London, 1981.
22. **Fletcher, Sir Banister**: *A history of Architecture*. Butterworths, 1987.
23. **Goswamy, B. N.**: *Essence of Indian Art:* Catalogue of the Exhibition in San Francisco and Paris.
24. **Goetz, H.**: *Indian Painting in the Muslim Period;* Journal of the Indian Society of Oriental art. Calcutta, 1947.
25. **Grube, Ernst**: *The World of Islam*. Paul Hamlyn. London, 1966.
26. **Gray, Basil**: *Painting: The Art of India and Pakistan*. London, 1950.
27. **Gray, Basil:** *The Arts of India*. Cornell University Press, Ithaca. N. Y., 1981.
28. **Gascoigne, Bamber**: *The Great Mughals* B. I. Publications, New Delhi, 1971.
29. **Garaudy, Roger**: *Mosquée, Miroire de L'Islam*. Les editions du Jaguar, 1985.
30. **Goswami A.:** *Indian Temple Sculpture*. Lalit Kala Akademi, 1956.
31. **Inci Macun**: *Women Characters of Kàlidàsa*. Indian and World Literature, Editor Abhai Maurya.
32. **Inichel, George**: *Architecture of The Islamic World*. Thames and Hudson, 1978.
33. **Jacobson Robert, D:** *Imperial Silks*. Ch'ing Dynasty. Textiles of Minneapolis Institute of Arts.
34. **Jehanara Wasi, Valerie Curry:** Cultural Portraits of India. *Cultural Portraits Productions*. India, 1998.
35. **Joshi, P. V.:** *Saga of Hinduism (Essence of Hinduism)*. M. D. Publications PVT. New Delhi, 1997.
36. **Kapila Vatsyayan**: *Folk and Classical Dances; Encyclopaedia Britanica Vol. 12*. William Benton Publisher, 1966.

37. **Khuallar, G. D.**: *Indian Painting*. R & K Publishing House, New Delhi, 1967.
38. **Komala Vardan**: *The Solo Classical Dancing*. India Perspectives, Feb., 1999.
39. **Krishna Dasa, Rai**: *Mughal Miniatures*. Lalit Kala Akademi. India, 1955.
40. **Krishna Dasa, Rai**: *Indian Miniatures*. Souvenir Press London, 1965.
41. **Krishna Deva**: *Khajuraho*. Brijbasi Printers. New Delhi, 1986.
42. **Kunel, E. and H., Goetz**: *Indian Book Painting*. London, 1926.
43. **Leach, Linba York**: *Indian Miniatures; Paintings and Drawings*. The Cleveland Museum of Art, 1986.
44. **Lillys, William, Robert Reiff and Esin Emel**: *Oriental Miniatures, Persian, Indian and Turkish*. Souvenir Press, London, 1965.
45. **Losty, Jermiah**: *The Art of the Book in India*. The British Library, 1988.
46. **Marguerite-Marie Deneck**: *Indian Art*. The Colour Library of Art. Paul Hamlyn London, 1969.
47. **Munski, K. M.**: *Indian Temple Sculpture*. Lalit Kala Akademi, 1956.
48. **Nou, Jean-Louis et al.**: *Taj-Mahal*. Imprimerie Nationale Editions, Paris, 1993.
49. **Osborne, Arthur:** *Buddhism and Christianity in the light of Hinduism*. Rider and Company. London, 1959.
50. **Pathak, R. N et Alia:** *The Indian Experience Media*. Transasia, 1997.
51. **Pinder-Wilson, R. H.; Smart, Ellm; and Barrett, Douglas**: *Paintings from the Muslim Courts of India*. London, 1976.
52. **Reiff, Robert**: *Indian Miniatures*. Souvenir Press, London, 1965.
53. **Shanta Serbjeet Singh:** *Indian Dance: The Ultimate Metaphor*. Ravi Kumar Publisher. Artemesia Ltd. Hong Kong. Bookwise India PVT. New Delhi, 2000.
54. **Sir Hari Singh Gour:** *The Spirit of Buddhism*. Cosmo Publications. India, 1986.
55. **Stchoukine, Evan**: *La Peinture Indienne à l'Époque des Grands Mughals*. Paris. Librarie Ernest Leroux, 1929.
56. **Taddi, Maurizio:** *Monuments of Civilization*. India. Cassell. London, 1977 .
57. **Welch, Stuart Cary**: *Imperial Mughal Painting*. George Braziller, New York, 1978.
58. **Welch, S. C.**: *A Flower from Every Meadow*. N. Y., 1973.
59. **Tagore, Rabindranath**:Gardner. Macmillan and company, 1956.
60. **Rabindranath Tagore**.1861 - 1961. A Centenary Volume Sahity Akademi. New Delhi.

٦١– د . أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ .

٦٢– د . ثروت عكاشه : التصوير الإسلامي الفارسي والتركي . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣ .

٦٣– د. ثروت عكاشه : التصوير الإسلامي المغولي بالهند . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

٦٤– د. ثروت عكاشه . موسوعة التصوير الإسلامي . بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٢ .

معرّبة نظماً ونثراً. دار المعارف.

٦٥ ـ رابندرانات طاجور: **البستاني**: ترجمة وديع البستاني. مختارات من مجموعة أشعار غرامية للنابغة الهندي العصري.

٦٦ ـ رابندرانات طاجور: **البستاني**: ترجمة بديع حقي. دار القلم ١٩٦١ .

ثبت الأسرات الحاكمة بالهند

الأسرة	التاريخ
موريه	٣٢٠ – ١٨٥ ق.م
سونجه	١٨٥ – ٧٢ ق.م
تشينا	١٨٠ – ١٠٠ ق.م
ساتاڤهن	٢٠٠ ق.م – ٢٠٠م
الهندية اليونانية	٢٠٠ ق.م – ٢٠٠م
كوشان	٧٨ – ٢٠٠م
ڤاكاتاكه	٢٧٥ – ٥٥٠م
جوپته	٣٢٠ ٥١٠م
پاللاڤه	٣٢٥ – ٨٩٧م
جانجه الغربية	٤٥٠ – ٩٨٥م
تشالوكيه الغربية المبكّرة	٥٤٣ – ٧٥٥م
پانديه	٥٩٠ – ٩٢٠م
تشالوكيه الشرقية	٦٢٤ – ١٠٦١م
سيرا	٧٠٠ – ٨٥٠م
جانجه الشرقية	٧٥٠ – ١٢٥٠م
پالا	٧٦٥ – ١١٧٥م
جورچاره پراتيهاره	٨٠٥ – ١٠٣٦م
تشوله	٨٤٦ – ١١٧٣م
تشالوكيه	٤٩١ – ١١٩٧م
تشانديله	٩٥٠ – ١٢٠٣م
تشالوكيه الغربية اللاحقة	٩٧٣ – ١٢٠٠م
سينا	١٠٩٥ – ١٢٠٦م
هويشاله	١١٠٠ – ١٣٠٠م
پانديه	١١٩٠ – ١٣١٠م
المماليك	١٢٠٦ – ١٢٩٠م
الخلجيّون	١٢٩٠ – ١٣٢١م
التغالقة	١٣٢١ – ١٤١٤م
ڤيجايه نجر	١٣٣٥ – ١٦٠٠م
مبارك شاه سيّد	١٤١٤ – ١٤٤٤م
اللوديّون	١٤٥١ – ١٥٢٦م
بيچاپور	١٤٩٠ – ١٦٨٦م
سور	١٥٣٨ – ١٥٥٥م
المغول	١٥٢٦ – ١٧٠٧م

ثبت الأحداث التاريخية بالهند

٢٥٠٠	اكتشاف الأختام في وادي السند .
٥٤٤	بلوغ بوذا مرتبة النرڤانه .
٥٢٧	بلوغ ماهاڤيره مؤسس العقيدة الچيْنية مرتبة النرڤانه .
٣٢٧	غزو الإسكندر المقدوني للهند .
٣١٣	اعتلاء تشاندره جوپته موريه العرش .
٢٦٨ - ٢٣٣	عهد أشوكه العظيم .
١٨٥	أسرة سونجه تحلّ محل أسرة موريه .
٥٧	عهد ڤيكرامه .
٧٨ - ١٢٠م	بداية عهد أسرة شاكه كانيشكه .
٢٢٦م	نشأة الأسرة الساسانية في فارس .
٣٢٠م	بداية عهد جوپته .
٤١٥ - ٤٥٥م	كوماره جوپته الأول .
٤٥٥ - ٤٦٧ م	عهد سكانده جوپته .
٥٣٣م	ياشودهرم قاهر قبائل الهون .
٦٣٤م	الشاعر الدرامي كاليداسه .
٦٣٧م	الغزوة الإسلامية الأولى للسند .
٦٤٥م	نهاية عهد ناراسيمه مارڤان ملك پالالاڤه .
٧١٠ - ٧١٣م	الغزوة الإسلامية الثانية للسند .
٧٥٣م	بداية عهد أسرة راشتراكوته .
٧٧٨م	ڤاتساراچه أول ملوك أسرة پراتيهاره .
٨٧١ - ٩٠٧م	آديتيه ابن ڤيچايالايه مؤسس أسرة تشوله بتانچاڤور .
٩٦٢م	مولاراچه يؤسّس فرعا جديدا منبثقا من أسرة تشالوكيه .
٩٨٥ - ١٠١٤م	عهد راچه راچه الأول . أسرة تشوله .
٩٨٦م	استيلاء السلطان محمود الغزنوي على قانّوچ ونهب معبد سارنات .
١١٧٥م	غرو الپنچاپ على يد محمد الغوري .
١١٩١م	الملك پرتهوي راج يهزم محمد الغوري .
١٢٠٠م	غزو المسلمين لبيهار والبنغال .
١٢١٠م	المملوك ألتميش يؤسس سلطنة دهلي .
١٢٢١م	غزوات چنكيزخان .
١٢٩٦م	استيلاء علاء الدين خلچي على عرش دهلي .
	استيلاء علاء الدين الخلچي على سيتور .
١٣٢٠م	بداية عهد أسرة التغالقة .
١٣٣٥م	تأسيس أسرة ڤيچايه نجر .
١٣٤٧م	تأسيس مملكة بهمني في الدّكن .
١٣٩٨م	غزوات تيمور لنك .
١٤٥١م	أسرة اللوديّين تحلّ محل التغالقة على عرش دهلي .
١٤٦٩م	مولد جورونانك المؤسّس الأول لعقيدة السيخ في الپنچاپ .
١٤٨٩ - ١٤٩٠م	استقلال سلطنة بيچاپور وأحمد نجر .

١٤٩٧ – ١٤٩٨م	رحلة ڤاسكو داجاما الأولى .
١٥٠٩م	ألباكيرك أول حاكم برتغالي .
١٥١٠م	استيلاء البرتغاليين على جوا .
١٥٢٦م	معركة پاني پت واستيلاء بابر على الحكم في دهلي. وتأسيس الدولة المغولية بالهند.
١٥٣٠م	اعتلاء الإمبراطور همايون العرش .
١٥٤٠م	هزيمة همايون أمام شيرشاه خان في قانّوج .
١٥٥٥م	همايون يستعيد عرش دهلي ، ثم وفاته في العام التالي .
١٥٦١م	الإمبراطور أكبر يستولي على مالوه .
١٥٦٤م	إلغاء الجزية على غير المسلمين .
١٥٦٥م	تدمير مدينة ڤيچايه نجر .
١٥٧١م	أكبر يشيّد مدينة فتحپور سيكري في آجرا .
١٥٧٩م	أكبر يصدر مرسوم « الدين الإلهي » .
١٥٨٦م	ضم مقاطعة كشمير .
١٥٩١م	أكبر يغزو إقليم السند .
١٥٩٢م	ضم أوريسه .
١٥٩٥م	ضم بلوخستان .
١٦٠٠م	معاهدة شركة الهند الشرقية .
١٦٠٥م	وفاة أكبر وتولّي جهانجير الملك .
١٦٠٩م	وصول هوكنج الهولندي إلى أجرا وتأسيس المصنع الهندي في پوليكات .
١٦١١م	زواج جهانجير من نورجهان .
١٦١٢م	تأسيس مصنع إنجليزي في سورات غربي الهند .
١٦١٥م	وصول سير توماس راو إلى الهند .
١٦٢٧م	اعتلاء شاه جهان الحكم .
١٦٣١م	وفاة ممتاز محل زوجة شاه جهان .
١٦٣٩م	الإنجليز يشيّدون حصن سان جورج بمدراس .
١٦٥١م	تأسيس مصنع إنجليزي في جوكهلي .
١٦٥٧م	مرض شاه جهان وبداية حروب الفوز بالعرش المغولي .
١٦٥٩م	اعتلاء أورانجزيب العرش .
١٦٦١م	التنازل للإنجليز عن ميناء بومباي .
١٦٦٨م	أورانجزيب يصدر قراراته المعادية للهندوس .
١٦٦٩م	ثورة جنود المرتزقة من قبائل الجات والزّط في هارايّا والپنّجاب ضد المغول .
١٦٧٤م	تأسيس البرتغاليين لپونديتشيري .
١٦٧٧م	غزو سيڤاچي أحد أمراء « الماراتها » لكارناتاكه .
١٧٨٦ – ١٦٨٧م	أورانجزيب يغزو بيچاپور وجولكنده .
١٦٨٩م	إعدام سامبوچي ابن سيڤاچي .
١٦٩٢م	عودة هجمات « الماراتها » .
١٦٩٨م	بداية استيلاء شركة الهند الشرقية الإنجليزية على الأقاليم الهامة .
١٧٠٧م	موت أورانجزيب .
١٧٣٩م	نادر شاه الفارسي ينهب مدينة دلهي .
١٧٤٢م	غزو « الماراتها » للبنغال . وصول دوپايسيس الفرنسي إلى پوندنتشيري .
١٧٤٤ – ١٧٤٨م	الحرب الإنجليزية – الفرنسية في ولاية كارناتاكه بالجنوب .

* **موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى** (*)

- الفن المصري: العمارة. دراسة. طبعة أولى ١٩٧١
طبعة ثالثة ٢٠٠٤
- الفن المصري: النحت والتصوير. دراسة. طبعة أولى ١٩٧٢
طبعة ثانية ٢٠٠٤
- الفن المصري القديم : الفن القبطي والسكندري. دراسة.
طبعة أولى ١٩٧٦
طبعة ثالثة ٢٠٠٥
- الفن العراقي القديم. دراسة. طبعة أولى ١٩٧٤
طبعة ثانية ٢٠٠٤
- التصوير الإسلامي الديني والعربي. دراسة. طبعة أولى ١٩٧٨
- التصوير الإسلامي الفارسي والتركي. دراسة.
طبعة أولى ١٩٨٣
- الفن الإغريقي. دراسة. طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ٢٠٠٤
- الفن الفارسي القديم. دراسة. طبعة أولى ١٩٨٩
- فنون عصر النهضة (الرنيسانس والباروك) .دراسة.
طبعة أولى ١٩٨٨
- فنون عصر النهضة « الرنيسانس ». دراسة.
طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦
- فنون عصر النهضة « الباروك ». دراسة .
طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧
- فنون عصر النهضة « الروكوكو ». دراسة .
طبعة أولى فاخرة ١٩٩٨
- الفن الروماني. دراسة . طبعة أولى ١٩٩١
- الفن البيزنطي. دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢
- فنون العصور الوسطى. دراسة. طبعة أولى ١٩٩٢
- التصوير المغولي الإسلامي في الهند. دراسة.
طبعة أولى ١٩٩١
- الزمن ونسيج النغم
(من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا) . دراسة.طبعة أولى ١٩٨٠
طبعة ثانية ١٩٩٦

- القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. دراسة .
طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ١٩٩١
- الإغريق بين الأسطورة والإبداع. دراسة. طبعة أولى ١٩٧٨
طبعة ثانية ٢٠٠٤
- ميكلانجلو. دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠
- فن الواسطي من خلال مقامات الحريري. دراسة وتحقيق
[أثر إسلامي مصور] طبعة أولى ١٩٧٤
طبعة ثانية ١٩٩٢
طبعة ثالثة ٢٠٠٤
- معراج نامه [أثر إسلامي مصور] .دراسة وتحقيق .
طبعة أولى ١٩٨٧
- مولع بڤاجنر : لبرنارد شو. ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥
طبعة ثانية ١٩٩٢
- مولع حذر بڤاجنر. دراسة نقدية . طبعة أولى ١٩٧٥
طبعة ثالثة ١٩٩٣
- المسرح المصري القديم : لإتيين دريوتون. ترجمة .
طبعة أولى ١٩٦٧
طبعة ثانية ١٩٨٩
- موسوعة التصوير الإسلامي. دراسة . طبعة أولى ٢٠٠٢
- الفن والحياة. دراسة. طبعة أولى ٢٠٠٢
- الفن الهندي. دراسة. طبعة أولى ٢٠٠٣
- الفن الصيني. دراسة. طبعة أولى ٢٠٠٣
- الفن الياباني. دراسة. طبعة أولى ٢٠٠٣

* **أعمال الشاعر أوڤيد**

- ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]. ترجمة .
طبعة أولى ١٩٧١
طبعة رابعة ١٩٩٧
مكتبة الأسرة - طبعة خامسة ١٩٩٧
- آرس أماتوريا [فن الهوى]. ترجمة . طبعة أولى ١٩٧٣

طبعة رابعة ١٩٩٩

* **أعمال جبران خليل جبران**

– النبي : لجبران خليل جبران. ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٩

طبعة عاشرة ١٩٩٨

– حديقة النبي : لجبران خليل جبران. ترجمة .

طبعة أولى ١٩٦٠

طبعة ثامنة ١٩٩٨

– عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران. ترجمة .

طبعة أولى ١٩٦٢

طبعة خامسة ١٩٩٨

– رمل وزبد : لجبران خليل جبران.ترجمة. طبعة أولى ١٩٦٣

طبعة خامسة ١٩٩٨

– أرباب الأرض : لجبران خليل جبران. ترجمة .

طبعة أولى ١٩٦٥

طبعة رابعة ١٩٩٨

– روائع جبران خليل جبران ، الأعمال المتكاملة. ترجمة .

طبعة أولى ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٩٠

– كتاب المعارف لابن قتيبة. دراسة وتحقيق .

طبعة أولى ١٩٦٠

طبعة سادسة ١٩٩٢

– إنسان العصر يتوّج رمسيس. تأليف . طبعة أولى ١٩٧١

– فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد

طومسون لبييردانينوس. ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٤

طبعة ثانية ١٩٨٩

–إعصار من الشرق أو جنكيز خان. تأليف .

طبعة أولى ١٩٥٢

طبعة خامسة ١٩٩٢

– العودة إلى الإيمان: لهنري لنك. ترجمة .

طبعة أولى ١٩٥٠

طبعة رابعة ١٩٩٦

– السيد آدم : لپات فرانك. ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٨

طبعة ثانية ١٩٦٥

– سروال القس: لثورن سميث. ترجمة. طبعة أولى ١٩٥٢

طبعة ثانية ١٩٧٦

– الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر. ترجمة. طبعة أولى ١٩٤٢

طبعة ثانية ١٩٥٢

– قائد البانزر: للجنرال جوديريان. ترجمة. طبعة أولى ١٩٦٠

–حرب التحرير. تأليف بالمشاركة. طبعة أولى ١٩٥١

طبعة ثانية ١٩٦٧

– تربية الطفل من الوجهة النفسية. ترجمة بالمشاركة.

طبعة أولى ١٩٤٤

– علم النفس في خدمتك. ترجمة بالمشاركة.

طبعة أولى ١٩٤٥

– مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء
(١٨٠٠ – ١٩٠٠). دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤

طبعة ثانية ٢٠٠٣

–مذكراتي في السياسة والثقافة. تأليف. طبعة أولى ١٩٨٨

طبعة ثالثة ١٩٩٨

– المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية

(إنجليزي – فرنسي – عربي). إعداد وتحرير .

طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon – Mort, "UNESO" 1974.

بالإنجليزية

In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESO" 1972

The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London, 1981.

The Miraj-Nameh: a Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London, 1988.

أبحاث

The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplemet - December, 1976.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collège de France 73e Année. Paris. Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. La Figuration- Sacrée. La Figuration Profane. Plastique et Musique dans l'Art Pharaonique. Wagner entre théorie et l'application.

- المشاكل المعاصرة للفنون العربية . مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ، ١٩٧٤ .
- حرية الفنان . نشر بمجلة عالم الفكر . الكويت . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ .
- رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادي الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- إطلالة على التصوير الإسلامي : العربي والفارسي والتركي والمغولي . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبي . أبريل ١٩٩١ .
- سبيل إلى تعميم مدن التكنولوچيا «تكنوبوليس» في العالم العربي. بحث مقدم إلى «ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوچي» . معهد العالم العربي بباريس. يونية ١٩٩٠ .
- الدولة والثقافة : وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبي . نوفمبر ١٩٩٣ .
- التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم. بحث ألقي في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن في المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .
- تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في پايستوم. بحث ألقي في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .
- الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦ ، ثم في المجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦ .
- فنون عصر النهضة. محاضرة ألقيت بمركز تكنولوچيا المعلومات للحفاظ على التراث التابع للمركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج. القاهرة. مارس ١٩٩٧ .
- التطهّر النفسي من خلال الفن. محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسي [محاضرة عكاشه] بفندق مريديان القاهرة. يولية ١٩٩٧ .
- طراز الباروك. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. نوفمبر ١٩٩٧ .
- طراز الروكوكو. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي في أبوظبي. أبريل ١٩٩٩ .

فهرس المحتويات

الباب الأول

الباب الثاني

الباب الثالث

الباب الرابع



فنون الشرق الأقصى

الفن الهندي



فنون الشرق الأقصى

الفن الهندي

